

COUR-

RIER

DADA

COURRIER

COURRIER

COURRIER

COURRIER

COURRIER

COURRIER

COURRIER

COURRIER

COURRIER

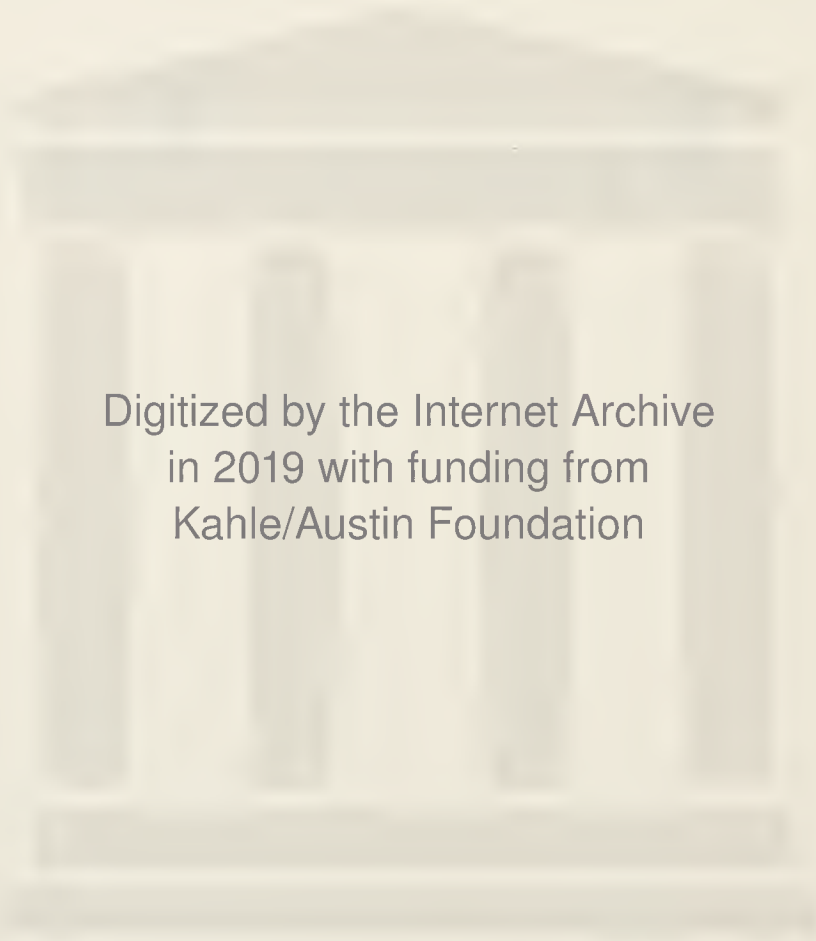
COURRIER

COURRIER

COURRIER

COURRIER

COURRIER **D**ADA



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

<https://archive.org/details/courrierdada0000haus>

NOUVELLE ÉDITION ÉTABLIE, AUGMENTÉE ET ANNOTÉE PAR MARC DACHY

**Raoul
Hausmann**
courrier
Dada

1992

EDITIONS ALLIA

N X456 #3 1992

La première édition de *Courrier Dada* a paru
aux éditions Le Terrain Vague (Éric Losfeld) en 1958 à Paris.

Liminaire

Soucieux de donner de Courrier Dada une édition nouvelle qui prenne en compte les recherches menées depuis dans le domaine et les nombreuses publications et expositions intervenues, nous avons réuni dans ce volume, outre le texte original de Raoul Hausmann en première partie, quelques textes dispersés de l'auteur, proches de l'esprit de Courrier Dada, dans une seconde partie, ainsi que des éléments bibliographiques et chronologiques.

Dans le texte de Raoul Hausmann ont été insérés des appels de notes. Ces dernières, reportées en fin de volume, livrent des informations relatives aux faits, personnes ou revues évoqués dans le fil du récit du Dadasophe.

Le texte original de Raoul Hausmann est intégralement reproduit. Quelques rares modifications y ont été apportées ; elles concernent un nombre restreint d'erreurs de graphie ou d'usage que, de l'avis même de ses proches, Raoul Hausmann eût souhaité voir corrigées.

Une nouvelle table des matières a été établie : elle reprend, pour qu'ils soient directement accessibles, les titres des manifestes d'époque enchâssés par Hausmann dans le cours de son récit.

Nous avons conservé les hésitations sporadiques qui apparaissent dans la traduction par Hausmann de ses manifestes, considérant que leur fragilité participait de la beauté et de la valeur historique de ces translations par leur auteur même.

Dans la seconde partie, nous avons souhaité adjoindre un bref ensemble qui, à l'image du texte de 1958 publié en première partie,

comprenne à la fois des textes d'époque et des témoignages, souvenirs et précisions ainsi que quelques poèmes, écrits de la même plume dans le mouvement ou ultérieurement (l'auteur avait soixante-et-onze ans quand il écrivit Courrier Dada), pour respecter le ton d'ensemble et le jugement rétrospectif, jeté de Limoges dans les années soixante, sur cette époque qu'Hausmann voyait enfin « sortir de l'ombre ». Avec ces quelques poèmes en prose, il décline une dernière fois la petite racine dada (« Dadasophie », « Dadadégie »), dernières flammèches nostalgiques et sereines de la comète.

A une enquête sur Raoul Hausmann, l'écrivain, peintre et poète sonore Brion Gysin, inventeur du cut-up et de la dream-machine, répondit en 1974 que le Dadasophe était « l'un des grands astronautes intérieurs avant la lettre » qui avait révélé « la surprise et la joie de Dada dansant avec la typographie ». A l'œuvre de Raoul Hausmann, nous associons le souvenir de Brion Gysin et lui dédions cette édition, in present time.

M. D.

I Introduction I



SEPT, oui, sept villes, sept villes grecques se disputaient l'honneur, s'honoraient de la dispute d'être le lieu de naissance d'Homère... qui probablement n'était né dans aucune ville grecque. Pour DADA ce sont plusieurs pays et deux continents ! Et encore, personne ne saurait définir exactement ce qu'est dada, ni s'il a vécu ! Au Diable ! Je veux savoir ce qu'est dada, où est né dada, et qui était dada ! Tout ce qu'on peut lire sur dada est écrit comme une histoire du monde à l'âge de pierre, embrouillé, inexact et arbitraire !

Dans *Fantastic Art, Dada, Surrealism*¹, Alfred Barr déclare : « Dada commença à New-York et à Zurich vers 1916 », tandis que Georges Hugnet, dans le même catalogue, affirme : « Cela se passa exactement comme si, un jour, le Bébé Cadum était descendu de son affiche pour s'asseoir à côté de vous dans l'autobus. Tristan Tzara donna un nom à ce malaise délicieux : DADA. Dada était né de ce qu'il haïssait. » Nous avons pu lire dans *Labyrinthe*² (n° 14, novembre 1945) sous la plume de Jean Cassou : « Tristan Tzara, en 1916, dans un coin de Suisse, au creux d'un monde en guerre, a inventé dada ». C'est dans *Language of Night*, paru en 1932, qu'Eugène Jolas s'exprime comme suit : « Dans son *Flucht aus der Zeit*³, Hugo Ball, l'inventeur du mot dada et l'animateur de ce premier mouvement... », alors que Georges Hugnet dans le bouquin *Fantastic Art...* croit nécessaire de tenir ce langage : « A Zurich en 1916 Hugo Ball fondait un club littéraire, le Cabaret Voltaire...

LES NOTES
DEBUTENT
PAGE 211

Le 8 février 1916, à l'aide d'un coupe-papier posé au hasard dans un dictionnaire, on trouva un nom pour ce nouvel état d'esprit - Dada. Grâce à Huelsenbeck, un Allemand tout juste arrivé de Berlin, une célébration fut organisée. » Et Huelsenbeck m'avait toujours assuré que c'était lui qui avait poussé le couteau ! Tenons nous en aux roches de la déclaration de Huelsenbeck, « Dada lives », qu'il a publié dans *Transition* (n° 25, 1936) et qui est datée de Indian Acres, Freyeburg, Maine, Etats-Unis d'Amérique : « Hugo Ball était assis dans un fauteuil, tenant sur ses genoux un dictionnaire allemand-français. J'étais debout derrière lui, regardant le livre. Ball pointait du doigt l'initiale de chaque mot en descendant la page. Soudain je criai halte ! Je fus frappé par un mot que je n'avais jamais entendu auparavant, le mot *dada*. « Dada », Ball continua à lire et ajouta : « C'est un mot enfantin désignant un cheval de bois ». « Prenons ce mot dada » dis-je « nous ne pouvons trouver mieux ». Emmy Hennings pensait aussi que *dada* était un mot excellent. « Alors prenons DADA comme slogan pour notre mouvement artistique » dit Ball. C'était l'heure de la naissance du dadaïsme. Le lendemain nous racontâmes à nos amis, Tristan Tzara, Marcel Janco et Hans Arp ce que nous avons trouvé et ce que nous avons décidé. Ils étaient enthousiasmés du mot dada ».

J'en conclus que DADA, contrairement à l'Immaculée Conception, n'avait pas le seul Saint-Esprit pour Père, mais la sainte Trinité tout entière !

Ou bien, malheur ! Dada n'eut pas de naissance du tout, il existait depuis longtemps à l'état préexistant, comme Socrate le dit de l'âme, et il sauta sous le couteau d'un quelconque dictionnaire français-allemand, fichtre !

Mais dada n'a pas seulement plusieurs pères et lieux de naissance, les hystériens (pardon, pardon !) se prononcent eux-mêmes dans tous les sens possibles. Georges Hugnet dans *Fantastic Art* : « C'est en un lieu déterminé et à une date précise que dada acquit un nom et état légal, mais son attitude de révolte, son désir d'échapper, sa soif de destruction existait déjà chez différents hommes et en différents lieux : premièrement à New-York, puis à Zurich, Berlin, Cologne, Paris, Hanovre... Dada n'a pas d'âge, il n'a pas de parents. A New-York, en même temps et même un peu plus tôt, Marcel Duchamp, Francis Picabia et Man Ray avaient accompli une révolution du même genre. Ils ne donnèrent pas de nom au mouvement

qu'il créèrent... Pour des raisons multiples ils figurent comme pré-dadaïstes, comme des dadaïstes authentiques. Et c'est encore Arthur Cravan, boxeur-poète new-yorkais, qu'on appelle le premier des proto-dadas ».

Oh, Proctature du Dilettariat !

Histoire et Importance Authentique de DADA

Il n'y a eu dans l'histoire que deux chevaux :
 le cheval de Troie et le cheval dada.
 Le premier cheval aida à détruire le féodalisme.
 Oh, pauvres et sympathiques Enée et Hector !
 Le deuxième cheval aida à détruire l'idée de la Cité.
 Oh, misérables têtes sérieuses de civilisation occidentale !
 Mais alors que le cheval de Troie était en bois
 et chialait la nuit des hommes-héros,
 le cheval dada était vivant et c'étaient les hommes
 qui l'avaient pondu !
 C'était une gigantesque Histoire que de pondre un dada,
 qui, au surplus,
 s'étendit sur le monde entier et ne laissa derrière son
 derrière qu'un Monde tout à fait DADA !
 Oh dada, I dada, U dada, Eh dada, Ah, DADA !
 Il se ruait comme un chemin de fer à travers tout dans un vacarme
 entraînant
 Arp-Pipi, Arp-Popo, Arp-Pipi, Arp-Popo, Arp-Pipi, Arp-Popo
 Pipicabia-Popocabia, Pipicabia-Popocabia, Pipicabia-
 Popocabia
 Aussi longtemps que le Dadarp va dans la veste
 Tout ouvrage est déclaré Peste !
 Vive le dada blanc !

Il se peut aussi, que dada ait été bleu ou rouge... En tout cas, son histoire telle qu'on la raconte est fausse.

C'est en mille six cent quatre-vingt-sept qu'un comte de Kœnigsmarck commandait la flotte vénitienne pour assiéger Athènes. Par peur, les Turcs n'avaient-ils pas empilé du sucre dans la grande confiserie de l'Acropole ? Et, n'est-ce point le lieutenant Richard Huelsenbeck, s'acharnant devant tant de sucrerie bien confite, qui

jeta quatre bombes dans le salon de thé « Parthénon » ? Cela se passait en Corée, patrie de Coré, sur le trente-huitième parallèle. Tout ce thé sucré, couvrant les étables-dada d'alentour.

Quelles alouettes ! Ainsi les débris volaient en l'air ! devant un tel effet, le lieutenant Huelsenbeck quitta les lieux, précipitamment, laissant la place au Dada-Turc, éleveur de chevaux en papier. Chevaux blancs ou chevaux rouges, ou encore chevaux bleus.

Qui s'y reconnaît encore dans ce brouhaha !

En tout cas, la bombe était jetée, tombée à souhait. Parfait !

Seulement, il y a des gens qui racontent cette histoire de cheval différemment : un nommé Tristan Tzara aurait lancé la bombe dans la poudrerie à sucre. Mais jamais Tzara ne fut lieutenant, il n'était qu'auxiliaire. Mais, tenant au prestige du cheval de bois, il donna un éclectique bourrin de cirque qu'il appela, lui aussi, DADA.

Comme tout un chacun le sait, la capitale de la Corée s'appelle Zurich, située au trente-huitième parallèle de la Terre-Poubelle. Et le dada de chacun étant de se prétendre sept héros : Ball, Arp, Tzara, Huelsenbeck, Janco, un certain Voltaire et M. Cabaret.

Et se disant chacun l'unique actionnaire.

S'il vous plaît !

Dada
I
est plus que
Dada
I



UNE Histoire de DADA dévoile le caractère de toute Histoire. L'Histoire n'est que la pseudologie qu'un individu se fait de la réalité, rien qu'un mauvais reflet de l'objectivité complexe, dans un mauvais matériau. Ainsi une Histoire de DADA est permise. Elle ne se présente pas plus mal que beaucoup d'œuvres d'hommes célèbres, et il se pourrait qu'à cette occasion elle dévoile une véritable partie de l'histoire. Pas l'histoire des héros, des rois et des dictateurs, mais seulement un côté de notre dégoût devant la stupidité, de notre dégoût de la civilisation, du « cacacosmos » organisé. Car ce n'était pas nous qui avons « fait » dada, DADA était une nécessité. Si pour un dadaïste il est un peu ridicule de vouloir considérer les choses d'un point de vue historique, j'ai d'autre part le désir de me débarrasser du « nous l'avons déjà fait avant ». Il peut être assez intéressant de démontrer que nous, à Berlin, nous avons du commencement à la fin d'autres motifs et d'autres méthodes que ceux de dada à Zurich et à Paris.

Afin qu'on ne m'accuse pas de partialité, je transcris ci-dessous l'explication que donne de la révolte-dada le directeur du Museum of Modern Art, qui se doit de tout savoir. Quand M. Alfred Barr déclare : « Dada commença à New-York et Zurich en 1916 et prospéra après la grande guerre à Cologne, Berlin. Hanovre et Paris, les peintres et les poètes dada étaient soulevés d'indignation et de révolte contre la catastrophe de la guerre mondiale et la paix qui en résultait (comme Blake et Goya s'étaient révoltés contre la guerre et

les conventions creuses de la religion et de la société au temps des guerres napoléoniennes...) », il est dans le vrai. Quand il ajoute : « Il faut se rappeler que les dadaïstes tenaient la société respectable pour responsable de la guerre, du traité de Versailles, de l'inflation d'après-guerre, du réarmement et d'une quantité de folies sociales, politiques et économiques. La réalité du nouveau christianisme leur paraissait aussi insensée que leurs « superréalités » paraissaient exagérées au monde qui se croyait sain et normal... », il touche de nouveau au point crucial.

Mais il reste toujours beaucoup de choses insolubles, de ressentiments et d'amour-propre qui cachent les véritables sources, d'autant plus que ces sources ont jailli d'une atmosphère générale européenne beaucoup plus que des cerveaux particuliers. Le point de vue le plus important – parce que dada était plus que dada – est qu'à l'origine il y avait des motifs multiples et complexes, des critiques et des révoltes sociologiques et artistiques. Ces impondérables restaient cachés à la plupart des gens pendant son activité, et c'est à présent seulement qu'on peut y voir à peu près clair ; en cela, dada ressemble à tous les autres événements. Mais, en son temps TOUT était DADA et DADA était TOUT. Les bourgeois le croyaient babillage ou plaisanterie saugrenue, mais ils devaient bientôt découvrir qu'ils s'étaient trompés.

Nous avons su remplir les journaux de fausses nouvelles sur dada et ses méfaits. Ce qu'était Dada réellement, on l'apprendra dans les pages qui suivent.

Mais un livre sur dada ne serait pas dada, si je suivais logiquement le processus historique. Aussi commencerai-je l'histoire de dada par le manifeste⁴ qui, en 1920, annonçait la fin de dada à Berlin :

Dada est plus que Dada

“ La multitude en soi est toujours adorable, elle représente le nombre, et le nombre est plus que l'être en soi. L'être en soi peut être aussi insensé ou rester aussi raisonnable qu'il veut, le respect devant la question commune, surgissant d'une nécessité, permet, même à Dada, de répondre. Dada devient sérieux, c'est drôle ; ce serait triste, si d'autres se figeaient pour cela dans la sérénité.

Maintenant on ne pose plus à Dada d'autre question que celle-ci : qu'est-ce que Dada, que veut Dada, qui a inventé Dada ? Ici déjà commence l'absurde, qui rend la vie si agréable. Nous voulons répondre avant tout à la troisième question pour – abordant le chemin accidenté de la compréhension – rendre quelque chose visible, ne serait-ce que le commencement de Dada.

L'inexplicable alors, c'est que Dada était flagrant partout et que personne ne pouvait l'inventer. Un baptême n'est pas une invention. Peu aurait importé à Dada qu'on l'ait appelé Dada ou Bébé, Sisi ou Ollollo, l'affaire resterait exactement la même. Et cette affaire s'imposait d'elle-même on serait tenté de dire, intuitivement, à quelques têtes lucides dans une année très indifférente comme 1916, dans la très négligeable ville de Zurich, à quelques jeunes gens munis de bonnes oreilles et de nez sensibles, d'yeux clairs et de bouches bien dessinées ; et si on veut voir dans ces organes quelque chose de significatif, alors les Ball, Huelsenbeck et Tzara étaient plus prédestinés que d'autres pour transformer Dada, d'un état très vague, d'une attitude depuis longtemps existante, en une accessibilité que l'on peut toucher, saisir et voir. Ils étaient assez élastiques et ingénieux pour cela. C'étaient des cerveaux rapides, mais comme cela arrive souvent, pendant longtemps aussi ces trois créateurs de Dada n'auraient pu dire où se trouvait Rhodes et comment on dansait ; encore en 1918 à Berlin à un état déjà bien avancé, il n'existait pas en nous de conscience précise sur les intentions de Dada.

De cet état de choses, les officiels de l'Armée du Salut, de l'Édu-

cation et de la plus auguste Humanité conclurent à une impossibilité générale et avant tout à notre insuffisance. Malheureusement ils ne découvrirent pas la conclusion la plus immédiate, celle du ravage de leurs tristes personnes par les jugements vulgaires et les préjugés moraux. On croyait nous anéantir en nous reprochant : « Vous voulez combattre ou au moins racoler, mais vous êtes aussi peu sûrs de Dada que nous en sommes dégoûtés ». Sur quoi, nous autres Dadas n'avions qu'exclamations et gestes affirmatifs. Dada c'était le coup de pied dans le bas du dos et le coup de poing dans la figure de ces apprentis vertueux de la civilisation. L'aspect partiellement indéfinissable de Dada était aussi rafraîchissant pour nous que la réalité inexplicable du monde. Que l'on appelle cette trompette spirituelle Tao, Brahm, Om, Dieu, Force, Esprit, Indifférence ou autrement, c'est à cette occasion toujours les mêmes joues que l'on gonfle.

Dada n'invite pas, Dada est un tourbillon né de sa propre périphérie, descendu d'un état d'être général, qui entraîne les hommes, les précipite, les secoue, les dresse sur leurs pieds – ou les laisse étendus. Dada, enfin, ne veut plus offrir de possibilités intellectuelles de le comprendre, contre de débonnaires tentatives de transpiration, par la conscience de sa mobilité continue ; il se voit lui-même autrement demain de ce qu'il est aujourd'hui. A ce point de vue, Dada regarde ironiquement les pleurnicheurs de la civilisation occidentale et agit dans un monde qui reste indéfiniment identique à lui-même, dans lequel existent des phantasmes, des réalités, l'absolu, les dimensions, le nombre, le temps et encore un peu plus, ou aussi rien de tout cela. Il se charge de soi et de ce monde comme de son destin, sans fatalisme, pareil à sa propre gravité ridicule. Dada n'éprouve pas de honte pour la sottise dont on l'accuse, il voit trop clairement le fond et le tréfonds de la pensée de ceux qui lui reprochent son incapacité, ses calembours, ses excès ou ses bluffs. Il se sent assez de dégoût pour les sanctuaires des grands hommes de notre civilisation, hélas, couverte de gloire ! Dada connaît tous les aspects positifs et négatifs de cette civilisation bourgeoise – et il a finalement envie d'illuminer cette culture d'une manière un peu moins ironique. Autour de Dada il y a les cuistots des pratiques spirituelles, tirant par de menues baguettes des petites étincelles ardentes d'un Néant noir et béant, pour animer le feu de paille de leur cerveau.

Nous assistons aux rixes entre la science exacte, la technique et la théosophie, et nous entendons dire que tout est en progrès ; mais le

spectacle nous paraît vieillot et moisi. Pour Dada, Dieu ou Tao, identité ou nombre, individu ou cause en soi, ne sont pas des questions bien précises, parce que pour Dada tout cela est en même temps existant et, avec certitude, inexistant. Que veulent donc ces fronts de bois, qui ne sont même pas aptes à servir de têtes de pipes ? N'est-il pas futile à l'extrême de poser ces questions de la dimension ou de la non-dimension par exemple, du nombre ? Parce que, aussi illogique que cela paraisse à d'honorables cerveaux, la situation que représente une pensée mathématique a sans doute des relations avec notre espace vécu en tant qu'espace dimensionné. S'il existe des dimensions, nous ne pouvons alors rien imaginer, rien même de proposé ou pensé comme non-dimensionnel.

Faut-il se mettre en colère à cause de l'individualité infinie ou de l'identité finale ? Puisque l'identité peut être représentée par des courbes mathématiques ou des nombres, cette identité, qui est naturellement valable pour les arbres et les arbustes, pour la table et le lit, n'est-elle pas finie ? Ou ne l'appelons-nous pas plutôt infinie, la non-finalité antagonique du monde déterminé. Dada frappe sur les doigts des Kant, leur donne comme punition de trancher la question que dans leur dégoûtante présomption ils croient déjà résolue : n'est-ce pas à la place de l'*ego a priori* ou de l'individualité, du *nihil neutre* ou des *noumènes* que devrait être contenue et placée l'identité de l'Être entier, du monde, de l'essence, du temps, de l'espace, de la statique ou du mouvement, tout cela ne devrait-il pas régner justement dans ce Néant de toute différence ?

Dada rit de la cause en soi et ne pleure pas sur les sautilllements de l'éternel retour. Dada se meut dans le monde !

Mais vous, solennels grognards vous voulez savoir quelque chose de positif sur Dada. Alors vous dites : l'impulsion intégrale de Dada, c'est son effort pour s'éloigner de l'individu, cosmiquement et métaphysiquement, vers l'identité du monde et de ses lois invisibles. La loi du monde est fondée sur sa finalité limitée, calculable (puisque c'est une possibilité mathématique). Dada est sa propre contre-révolution, il veut encore et toujours du mouvement, il ne voit la stabilité que dans le dynamisme, et il est opiniâtrement logique et par-là non-musical, non-temporel, non-individuel. Il est à la portée de la seule réalité, il ramène la liberté absolue de l'individu à ses justes relations envers le monde, à la mesure et à l'identité liées à ces relations.

Dada passe outre au MOI libre avec un rire rentré, et se comporte de nouveau primitivement envers le monde : cela s'exprime par l'emploi des sons les plus simples, l'imitation des bruits ; dans le domaine de la peinture, par des matériaux tout prêts comme le bois, le fer, le verre, les tissus ou le papier. Ce n'est pas du réalisme, ce n'est pas l'abstraction, cela jaillit de l'impulsion vers une identité et reçoit dans l'acte de la création personnelle une fonctionnalité ordonnée et numérique.

Dada ne comprend que trop bien l'impossibilité du Moi a priori et infini, il pèse les données de ce monde déterminé, qui apparemment explosent du *nihil* et retombent pour son propre amusement dans le Néant, contradictoirement, sans se soucier des ambitions sérieuses des théorèmes, qu'ils soient de conception transcendante cosmique ou rationnelle véridique. Pour Dada la vie est simplement indéfinissable, existant probablement ou avec certitude par l'identité du nombre, de l'espace etc, etc... dissoute sans cesse dynamiquement (mais pas musicalement) par Dada. Dada est aussi loin de l'Égypte que de l'Hellade, de la Renaissance que du Gothique ou du Réalisme ; leurs décrets lui semblent trop limités, trop irréels ou simplement trop invraisemblables. S'il y a d'un côté la réalité et de l'autre la possibilité, Dada identifiera et résoudra toujours dans le quotidien une donnée algébrique par quatre égale quatre, non seulement par une mémoire économique et pratique, mais parce que pour dada le nombre 4 n'est pas uniquement positif, il est aussi présent et valable comme négatif. Dada ne rattachera pas au fait du nombre une chaîne successive, comme on porterait une breloque ; pour dada, plus quatre évoque immédiatement moins quatre.

Ce qui distingue Dada du penseur ou du philosophe est qu'il ne désespère jamais de la signification des valeurs changeantes, dans la minute même ; autrement il n'arriverait pas à vivre, il deviendrait immobile – et cette ambivalence du statique et du dynamique est pour lui la notion élémentaire de la vie. Dada n'évalue pas les nuances entre le rouge et le vert, il ne joue pas avec l'expression du Mentor le Bien contre le Mal, la culpabilité contre l'innocence ; Dada connaît la vie dans son essence et lui laisse sa double valeur parallèle en elle-même ! Vive Dada ! Il est le seul point de vue qui corresponde à l'homme européen, parce qu'il réalise l'identité de l'Être universel avec toutes ses oppositions, et qu'il laisse deviner sous un voile d'ironie la magie inexplicable dont on ne peut se

rendre maître. Dada est beaucoup plus que le Karma ou la Liberté de la Volonté. Dada n'est – excusez – pas aussi platement insolent que les systèmes sérieux qui ont pour but de repousser aux archives notre monde de discordances harmonieuses.

Ici les braves Cadet-Rousselle de la « psycho-banalyse » essayeront de nous tendre un piège. Ils décrèteront avec un sourire hautain, que Dada est infantile, que Dada est si psycho-banal qu'ils peuvent l'expliquer et le dissoudre. Nous répondrons à ces apprentis-coiffeurs, que nous aussi nous pourrions purger leurs ventres. Dada n'est pas l'enfant inexpérimenté, qui proteste contre l'oppression du père ou de la famille, puisqu'il repousse, dans cette société, cette société-même.

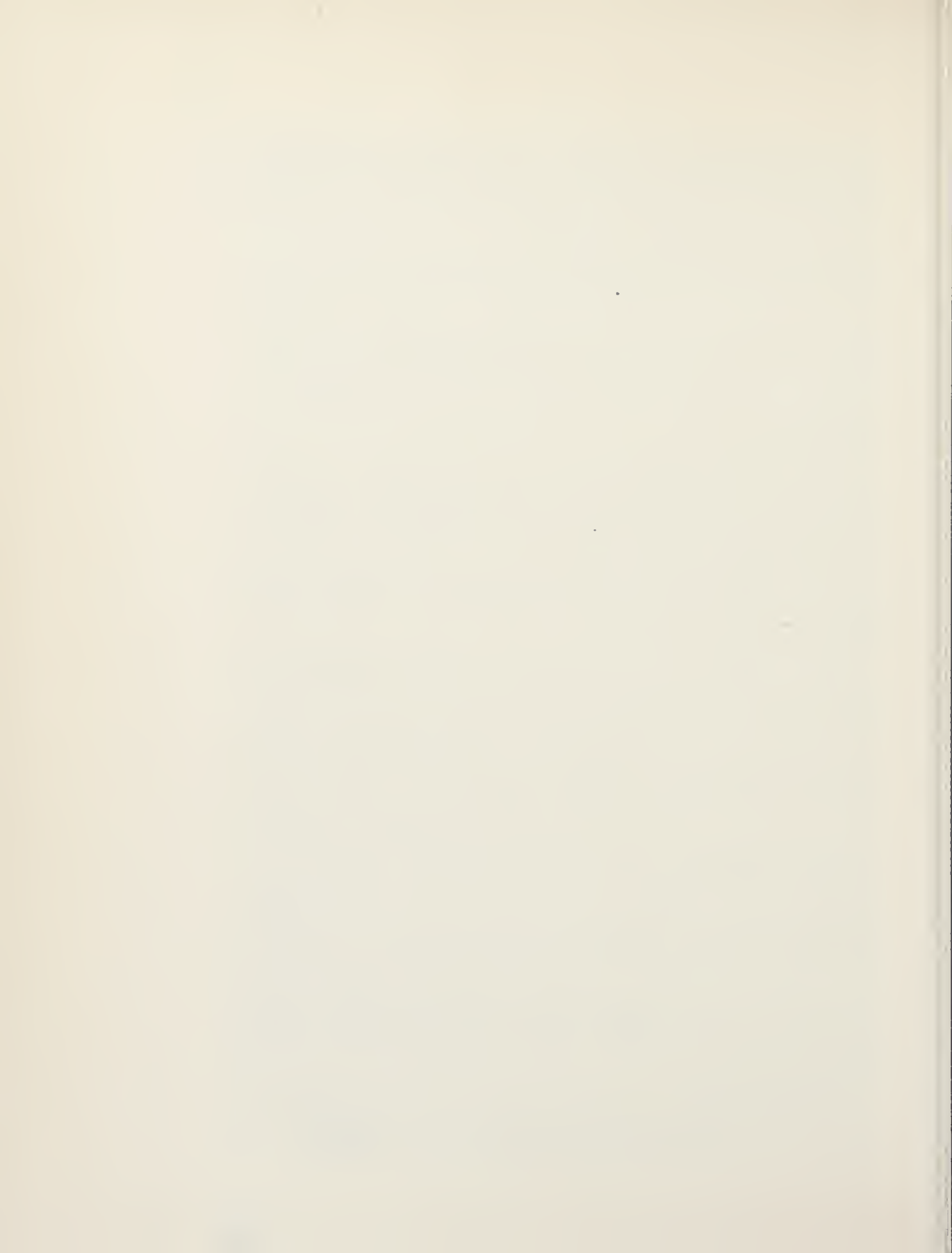
Dada est plus qu'un enfant qui boude, il n'ausculte pas, en critiquant en psychologuant le pisse-pot sur lequel on ne peut même pas le mettre, il ne se reconnaît plus responsable de la confusion qui trouve sa seule soupape dans la haine, le ressentiment ou le renoncement. La réalité acquitte Dada. Le milieu, les circonstances, qu'il refuse par espièglerie et par ironie lui sont naturellement en partie attachés, mais, d'autre part, ces irréalités expliquent son irresponsabilité et son ironie.

Dada représente dans l'humanité une position tactique, qui rejette certains points de vue en raison de l'inertie qu'ils révèlent, sans vouloir pour autant changer le monde par principe. Le sens du mouvement, par des antagonismes, des oppositions, comprend nécessairement aussi la léthargie. Le Dadaïste ne souffre pas du monde comme un enfant : ni Dieu, ni Père, ni Instituteur ne peuvent le punir. Dada est la désintoxication pratique du Moi, un état ouest-européen, anti-oriental, non-magique ; Dada est le germe du type humain nouveau : au-delà du fatras moral, chrétien et moyenâgeux, Dada signifie la négation du sens habituel de la vie ou d'une civilisation qui n'était pas tragique, mais desséchée. Dada c'est l'impassibilité souriante qui joue à la pendaison avec sa propre vie, il est né de la volonté de ne plus être obligé de justifier l'escroquerie européenne ; Dada a une tendance au non-tragique, il tend à l'équilibre au dedans d'une soi-disant liberté qui s'accomplit légalement, liberté sur laquelle il crache.

En tout cas :

DADA EST PLUS QUE DADA !

””



I
Dada contre
l'esprit
de Weimar
I



TOUT comprendre c'est ne rien pardonner. Mais pour comprendre le « comprendre », il faut beaucoup de compréhension. Quelquefois cette compréhension ne vient que longtemps après l'heure. Moi, je ne comprendrai jamais le manque de compréhension de Georges Hugnet envers Dada à Berlin. Lisez plutôt ce qu'il écrit dans son récit sur « L'Esprit Dada en Allemagne » dans *Cahiers d'Art* de 1932 : « Après diverses manifestations accomplies individuellement ou en groupe et qui allèrent du prospectus de propagande à l'établissement d'un cabaret dada, 1920 marque l'apogée de dada en Allemagne en même temps que sa décadence et sa chute. En janvier et février, Hausmann et Huelsenbeck organisèrent une tournée de conférences à travers l'Allemagne (Dresde, Hambourg, Leipzig) et en avril à travers les pays de l'Europe centrale par Prague. Ces conférences, comme le laissait prévoir la position constante prise par dada, eurent un tour nettement révolutionnaire et plus spécialement communiste. A l'heure de la révolution soviétique de Berlin, en novembre 1918, qui coïncidait avec les premières velléités dada, Huelsenbeck avait été nommé, pendant la semaine qu'elle dura, commissaire aux Beaux-Arts. Il était donc impossible de se méprendre sur Huelsenbeck ; le public prévenu et les journaux n'ignoraient point le caractère de l'entreprise dada. Si les conférences n'étaient pas officiellement des meetings communistes, elles militaient, au su de tous, en faveur de la révolution totale que Lénine et le marxisme avaient apportée à la vieille Russie. Un nombreux

public y assistait ; elles connaissaient un immense succès d'intérêt, souvent de sympathie, toujours de scandale ; les gazettes leur consacraient d'importants comptes rendus où dada était considéré avec sérieux, différent en tout point des inquiétudes artistiques et patriotiques des journaux suisses et français. En Allemagne, aucune ironie n'accablait dada et les représentants de l'ordre bourgeois le craignaient et s'en défendaient ardemment. »

Plus tard, en 1937, dans *Fantastic Art*, il nous accuse d'avoir supprimé et d'avoir éteint notre volonté et nos capacités en faveur de la politique⁵. Johannes T. Baargeld, qui lui, était vraiment un meneur à la fois du parti communiste et du mouvement dada à Cologne, ainsi que Max Ernst se seraient, selon lui, vivement opposés à notre attitude. En tout cas, je n'ai jamais rien su de cette position prise à notre égard et, quand bien même, elle n'aurait pu être considérée que comme une blague, car Max Ernst participait à nos expositions. Il a fallu l'occupation allemande dans toute la France pour que l'on comprenne ce que nous avons fait : nous étions en quelque sorte les premiers résistants contre le Teutonisme, et ceci en pleine guerre ! Notre politique ? A l'exception de John Heartfield, personne d'entre nous n'était membre du parti communiste, nous tenions bien trop à sauvegarder notre indépendance de pensée et d'action. Notre volonté créatrice provoquait d'elle-même la révolution active et spirituelle. Notre attitude tellement critiquée par Hugnet nous apportera aujourd'hui, je l'espère, la compensation d'être comprise.

Il n'est probablement pas inutile de dépeindre pour la postérité un aspect de nos intentions bien différent de celui présenté par les intellectuels allemands de 1916 à 1920. Ceux-ci croyaient bien faire en nous traitant d'imbéciles, sans savoir qu'ils se rangeaient déjà au côté de cette « culture », de cet esprit de « collaboration » qui servait hier encore d'argument pour justifier l'épithète d'artiste dégénéré dont ils nous couvraient, et qu'ils jouaient contre tout esprit futur. Tous ces messieurs étaient d'avis que dada satisfaisait seulement et uniquement notre besoin pécunier, nous ne les considérons pas comme les représentants d'un esprit quelconque et, en effet, ils étaient simplement le derrière inacceptable du devant officiel national-allemand.

Il faut rendre l'atmosphère et l'ambiance « protodada » de Berlin. Depuis la déclaration de guerre nous essayions de révolter l'esprit d'esclave du peuple allemand. Nous étions en partie collaborateurs de

de la revue *Die Aktion* rédigée par Franz Pfemfert. A côté des auteurs purement politiques il donnait asile à des écrivains et peintres, souvent médiocres, mais toujours d'avant-garde. La tendance de cette revue n'était ni très claire, ni très ferme, mais à nos yeux elle était préférable à la revue directement avant-gardiste *Der Sturm* de Herwarth Walden, parce que celui-ci était un collaborateur hohenzollernien et qu'il avait publié par exemple un *Chant des Chants du Prussianisme*, chose que nous trouvions odieuse. Parmi les auteurs de la revue *Die Aktion* figurait l'écrivain Franz Jung. J'ai fait sa connaissance en 1916 et nous avons publié ensemble plusieurs cahiers et revues, entre autres *Die Freie Strasse* (La Route libre), revue que nous distribuions gratuitement pour divulguer une psychanalyse nouvelle, formulée par Otto Gross (le psychanalyste et inventeur du contraste entre le Moi-propre et l'Autre). Quand à la littérature, Franz Jung avait publié en 1913 le *Trottelbuch* (Le Livre de l'imbécile), le déraillement intérieur et l'impuissance vis à vis des phénomènes d'une vie absurde. Les textes de notre revue étaient écrits dans le but de libérer nos propres énergies inconscientes, de puiser jusqu'à leurs sources et d'encourager des inconnus dans le public. Au reste, jamais pendant les quatre années où la revue a été financée par Jung et plus tard par moi, il ne s'est présenté d'adhérent nouveau. C'est aussi dans la *Freie Strasse* que nous avons publié les premiers textes et gravures dada.

Notre ami commun, Huelsenbeck, réformé militaire retiré en Suisse, où il fonda avec Ball, Tzara et Janco le *Cabaret Voltaire* et le premier mouvement dada, revint à Berlin en février 1917. Il était donc naturel qu'il s'attachât à nous et à notre revue. Les idées d'avant-garde remplissaient l'atmosphère berlinoise. Nos intentions, justifiées par nos expériences dans le domaine de la *manie* et de la *catatonie*, et par la participation d'un grand déséquilibré, Johannes Baader, ne pouvaient se manifester que sous le masque de dada et son combat ironique-romantique entre, et au-delà, des limites de l'intellectualisme bourgeois allemand.

En avril 1918, Huelsenbeck publiait le premier manifeste Dada⁶ à Berlin, signé par nous tous :

Manifeste dadaïSTE

“ L'art dépend dans son exécution et sa direction du temps dans lequel il vit, et les artistes sont les créatures de leur époque. L'art le plus élevé sera celui qui représente dans le contenu de sa conscience, les multiples problèmes de l'époque ; celui qui, s'il a été ébranlé par les explosions de la semaine précédente, ramasse ses membres sous les coups du dernier jour. Les meilleurs artistes, les plus inouïs, seront ceux qui, à chaque heure, reprennent les lambeaux de leur corps dans le brouhaha des cataractes de la vie, et, s'acharnant à l'intellect du temps, saignent des mains et du cœur.

L'expressionnisme a-t-il comblé notre attente d'un tel art qui est le ballottage de nos intérêts vitaux ?

NON ! NON ! NON !

Les expressionnistes ont-ils comblé notre attente d'un tel art, qui brûle l'essence de la vie dans la chair ?

NON ! NON ! NON !

Sous prétexte d'une vie intérieure, les expressionnistes de la littérature et de la peinture se sont rassemblés dans une génération qui demande déjà aujourd'hui l'appréciation de l'histoire, de la littérature et de l'art et pose sa candidature pour une approbation bourgeoise honorable.

Sous prétexte de propager l'âme, ils ont retrouvé les gestes abstraits-pathétiques, qui supposent une vie sans contenu, commode et immobile. Les têtes oisives sont hantées par les scènes de théâtre qui se remplissent de rois, de poètes et de natures faustiennes de toutes sortes ; la théorie d'une conception amélioratrice du monde dont la manière, puérile et psychologiquement naïve, est significative pour le complément critique de l'expressionnisme.

La haine contre la presse, la haine contre la publicité, la haine contre la sensation, englobe les gens qui préfèrent leur fauteuil au bruit de la rue et se font un mérite d'être roulés par le premier mercanti venu. Cette résistance sentimentale contre une époque qui n'est ni meilleure, ni pire, ni plus réactionnaire, ni plus révolutionnaire que toute autre époque, cette faible opposition qui louche vers des prières et de l'encens, si elle ne préfère pas faire des mètres attiques

ses projectiles de carton, est le propre d'une jeunesse qui n'a jamais su être jeune.

L'expressionnisme, trouvé à l'étranger, est devenu en Allemagne, de la manière que l'on sait, une grasse idylle dans l'attente d'une bonne pension ; il n'a rien à voir avec les tendances des hommes actifs.

Les signataires de ce manifeste se sont réunis sous le combat

DADA!!!!!!

pour la propagation d'un art, dont ils attendent la réalisation de nouvelles idées. Qu'est-ce alors que le DADAÏSME ?

Le mot DADA symbolise la relation la plus primitive avec la réalité environnante ; avec le Dadaïsme une nouvelle réalité prend possession de ses droits.

La vie apparaît dans un pêle-mêle simultané de bruits, de couleurs et de rythmes spirituels qui, dans l'art dadaïste, sont immédiatement repris par les cris et fièvres sensationnels de son audacieuse psyché de tous les jours et dans toute sa réalité brutale. Voici le carrefour bien marqué qui distingue le dadaïsme de toutes les autres tendances de l'art et surtout du futurisme que des imbéciles ont dernièrement interprété comme une nouvelle édition de l'impressionnisme.

Pour la première fois le Dadaïsme ne se pose plus d'une manière esthétique devant la vie. Il lacère tous ces grands mots de : éthique, culture et « intériorisation » qui ne sont que des couvertures pour des muscles faibles.

LE POÈME BRUITISTE

décrit un tramway tel qu'il est, l'essence du tramway avec les bâillements du rentier Schulze et le cri des freins.

LE POÈME SIMULTANÉ

vous apprend le sens de l'entrecroisement de toutes choses, tandis que M. Schulze lit, le train des Balkans traverse le pont de Nisch, un cochon gémit dans la cave du boucher Nuttke.

LE POÈME STATIQUE

transforme les mots en individus, des quatre lettres « bois » ressortent la forêt avec les frondaisons de ses arbres, les uniformes des forestiers et les sangliers ; peut-être en ressort-il aussi une pension

Bellevue ou Bella Vista. Le dadaïsme conduit à de nouvelles possibilités fabuleuses des formes d'expression de tous les arts. Il a fait du cubisme une danse de scène, il a propagé dans tous les pays d'Europe la musique « bruitiste » des futuristes (dont il ne veut pas généraliser l'aventure purement italienne). Le mot DADA démontre l'internationalité du mouvement qui n'est lié à aucune frontière, religion ou profession. Dada est l'expression internationale de notre temps, la grande Fronde des mouvements artistiques, le reflet artistique de toutes ces diverses offensives, ces congrès de paix, rixes au marché aux légumes, soupers mondains, etc..., etc...

Dada demande l'emploi de

MATÉRIAUX NOUVEAUX DANS LA PEINTURE

Dada est un Club qui a été fondé à Berlin, dans lequel on peut entrer sans obligation⁷. Ici chacun est président et chacun peut voter dès qu'il s'agit d'art. Dada n'est pas un prétexte à l'orgueil de quelques littérateurs (ce que nos ennemis veulent faire croire). Dada est une disposition spirituelle qui peut se révéler dans chaque conversation, qui oblige à dire : « Celui-ci est Dadaïste, celui-là ne l'est pas ». Pour ces raisons le Club dada a des membres dans toutes les parties de la Terre, à Honolulu aussi bien qu'à New Orleans ou à Meseritz. Etre dadaïste peut quelquefois vouloir dire être commerçant, politicien plutôt qu'artiste, n'être artiste que par hasard. Etre dadaïste veut dire se faire bousculer par les événements, être contre toute sédimentation, être assis un court instant dans un fauteuil, veut aussi dire avoir mis sa vie en danger (M. Weng sortait déjà son revolver de la poche de son pantalon)... Un tissu se déchire sous la main, on dit OUI à une vie qui veut s'élever par la négation. Dire oui, dire non : le formidable tohu-bohu de l'existence entraîne les nerfs du véritable dadaïste. Ainsi il est couché, ainsi il chasse, ainsi il fait de la bicyclette, mi-Pantagruel, mi-Saint-François et il rit, il rit. Contre la tendance esthético-éthique ! Contre l'abstraction anémique de l'expressionnisme ! Contre les théories « amélioratrices » des creuses têtes littéraires !

Vive le Dadaïsme en mots et en images ! Vive les événements dadaïstes de ce monde ! Etre contre ce manifeste veut dire « être Dadaïste » ! ””

TRISTAN TZARA. FRANZ JUNG. GEORGE GROSZ.

MARCEL JANCO. RICHARD HUELSENBECK. GERHARD PREISZ. RAOUL HAUSMANN.

IL faut souligner ceci : Dada à Paris, d'après la formule de Georges Hugnet, était fixé « par son inclinaison vers le merveilleux (le "Wunderbare" des Romantiques allemands) et les profondeurs du subconscient récemment approuvé par Freud ». S'il est vrai que M. Breton est resté jusqu'à présent sous l'influence de Freud (de même que Tristan Tzara d'après son livre *Grains et issues*) nous avons déjà tiré toutes les conséquences possibles de la psychanalyse entre 1916 et 1919. C'était, je le répète, Otto Gross⁸ qui avait dévoilé le conflit du moi et du toi, de l'en-soi propre et de l'autrui, de l'étranger, et c'était moi qui avait mis au jour les défauts de l'attitude « masculine-protestante » fondée sur les conflits proto-historiques, et l'attitude juridique-sociale, ainsi que la protestation amazonienne de la femme contre le « héros » ou complexe de Clytemnestre.

Nous avons développé notre nouvelle psychologie destructive en 1916 ; le concept en était que tout est fondé sur le changement, sur la complexité des contradictions et des antagonismes, que nous définissions dans notre revue *Die Freie Strasse*, afin d'inaugurer une nouvelle technique de vie et de bonheur.

Les atouts le plus souvent employés dans la *Die Freie Strasse* et auxquels nous avons donné des sens nouveaux, étaient : contradiction, contingence, responsabilité et autrui. Nous les employions dans un sens antagonique, ambivalent, comme polarité et coïncidence oppositoire. Nous nous efforcions de mettre nos convictions en pratique, dédaignant toute théorie vaniteuse, payant toujours nos découvertes par l'enjeu de notre personne intégrale. Nous nous laissions aller à des débordements mentaux dans une ambiance d'aventure recherchée.

Nous nous étions mis d'accord avec Huelsenbeck à son retour de Suisse pour nous servir de lui et de Dada comme sape et base de combat contre la société et les intellectuels, estimant notre attitude, réalisée et vécue, dissolvante. N'oublions pas que notre nouvelle psychanalyse, la première psycho-typologie jusqu'à la fourberie de Carl Gustav Jung (le fils du pasteur suisse) nous donnait une position très avancée en regard de Freud.

Nous entreprîmes, Baader et moi d'introduire ces expériences sur un plan plus étendu, en inquiétant le militarisme allemand, en envoyant des lettres et des télégrammes aux Guillaume II, Hindenburg et Ludendorff, leur ordonnant d'abandonner le pouvoir : les hommes nouveaux que nous étions le réclamant.

Si les Dadas français et plus tard les surréalistes ont manifestement eu un grand dédain pour tout ce qui était français ou de civilisation occidentale guidée par l'esprit français, s'ils ont eu une préférence pour l'Allemagne, eh bien, nous, nous avons combattu cette Allemagne de : « Dieu et l'Allemand font toujours la majorité » ou « À l'essence allemande le monde doit guérir ». Nous avons combattu ces Teutons en pleine folie chauviniste ! Les génies allemands n'étaient pas le peuple allemand. Leurs poètes du XIV^e siècle les voyaient autrement ! (Qu'on se rappelle les sentences amères des Hölderlin, Herder, Goethe, Schopenhauer et Nietzsche contre ce peuple empreint de protestation contre toute chose supérieure.) Et nous avons combattu cette civilisation teutonique en lui opposant non pas le Néant surréaliste-existentialiste, mais un monde recréé par nous et nos connaissances ! Faire table rase, c'est bien, mais il faut savoir le remplacer par quelque chose de plus fort.

Ce combat se déroulait à la fois sur plusieurs scènes et dans des revues qui ne savaient jamais au juste, quelle était notre position véritable. Si j'ai fait paraître mes essais de caractère combiné de psycho-typologie et de sociologie dans la revue *Erde* (Terre), c'est dans une autre revue d'attitude anachiste-individuelle *Der Einzige* (L'Unique) que j'ai publié le manifeste⁹ suivant le 20 avril 1919 :

Pamphlet contre le point de vue de Weimar

“ J’annonce le monde dada ! Je ris de la science et de la culture, ces misérable assurances d’une société condamnée à mort. Comment pourrais-je être touché par la figure qu’avait Martin Luther ? Je me l’imagine courtaud et ventru. Il ressemblait assurément au député du peuple Ebert. Pourquoi aurions-nous besoin de lire les discours de Bouddha ? Il est préférable d’avoir une fausse conception des idées philosophiques, ou bien savoir qu’il y avait au Cambrium des libellules géantes en l’honneur desquelles la pression de l’air était plus forte qu’aujourd’hui, ou bien que 227 milliards d’atomes constituent une molécule de la grandeur d’un dixième de millimètre, ou bien que... Mais les poètes sereins sont encore moins importants pour nous que ces fariboles incontrôlables. Pourquoi vaut-il mieux être commerçant que poète ? Le commerçant escroque sans gêne et seulement autrui, ce qui est en règle avec le code moral bourgeois. Le poète s’escroque lui-même, lorsqu’il parle pour tous, et ceci lui vaut d’être jugé et séparé du monde surréel. Ces Fritz-plein-de-sexe voudraient nous empreindre la figure de leurs inquiétudes semblables aux obscures impulsions d’un Dieu – auquel ils ne croient guère eux-mêmes, parce qu’ils n’accordent d’existence qu’à leur misérable ego. Ces tapageurs avides de possession sont de véritables Apaches de la littérature populaire, des fantoches mélodramatiques.

Ces littérateurs, fabricants de vers, souffrent de leur triste sérénité bilieuse ; ils couvrent comme d’une lèpre les bosses intellectuelles du gouvernement Ebert-Scheidemann, de concert avec la cacophonie de ce pauvre disque de grammophone weimarien. Autrefois ils gueulaient d’enthousiasme pour le policier prussien. Suivant la conjoncture et par amour pour le bourgeois-prolétaire, les plus rusés, à son approche, se cachaient dans la catégorie des « Travailleurs du Cerveau » ; avec leurs exigences de discipline, de calme et d’ordre, ils chuchotaient courtoisement au bas-ventre du dieu

Mammon. Les poètes, ces idéalistes en valeurs de bourse, ont détruit la sagesse de l'homme simple : ils ont enfoncé jusque dans les têtes prolétaires leur impulsion éducatrice comme super-valeur fictive des mots rimés. Ces représentants de commerce du règne du droit de l'idiotie morale auraient dû imprégner les consciences de la vigilance du rire, de l'ironie et de l'inutile – le cri d'allégresse du non-sens orphique. La sainteté de l'innocence contraste réellement avec le bourgeois à cervelle-de-sûreté et sa machine à « libretto » à morale interchangeable.

La psychanalyse est la réaction scientifique contre cette peste pourrie, qui rabaisse à un niveau de classe-moyenne tous les gestes simples, les élévations dans le bleu des cimes de la bonté créatrice, par des lassitudes nauséabondes, marécageuses, tremblotantes comme la gélatine.

Ces tristes sieurs visqueux d'une capacité dégoûtante de changement en tout et tout, excepté dans l'UN, ces véritables refoulés opposés à tout ce qui est extraordinaire, sont encore trop méprisables pour le bourgeois gémissant sur sa bourse qui diminue. Noyons-les dans la boue de leurs œuvres de soixante tomes pleines d'horrible sérénité !

Je ne suis pas seulement contre l'esprit de Potsdam, je suis avant tout contre Weimar. Goethe et Schiller ont engendré des séquelles encore plus mesquines que le vieux roi Fritz, et le gouvernement Ebert-Scheidemann était une conséquence de l'attitude sotté et avare du classicisme weimarien. Ce classicisme est un uniforme, un costume métrique pour les choses qui ne frôlent pas l'espace vécu. En dehors de tous les tourbillons, de tous les gouffres du réel, des poètes sérieux, des sociaux-démocrates enveloppent la niaiserie dans les draperies rigides de leurs décrets hautains, dans des mélodrames militaires interchangeables, des airs de bonté et d'humanité. La possession d'un grand nombre de billets de banque ou de livres de beurre est une embuscade d'où sort l'idéal de tous les imbéciles : le deuxième *Faust* de Goethe. Il contient simplement tout ce qui manque dans les *Brigands* de Schiller. Comme les œuvres de ces classiques solennels formaient le seul bagage et le seul souci du soldat allemand, le gouvernement ne pouvait éviter de mener les affaires dans le sens de Schiller et Goethe. L'idéalisation de l'Allemagne fait alors un progrès énorme et la banqueroute nationale de toutes les facultés vivantes entourées de la valse des Muses est inévi-

table. L'Allemand si chrétien hier, est devenu aujourd'hui Goethe-Ebert Schiller-Scheidemannien ; de son jeu des quatre coins seule l'angoisse du bolchevisme, croque-mitaine-pour-les-enfants, peut le chasser. Le communisme, c'est l'Évangile – le Sermon sur la Montagne minutieusement organisé – une religion de justice économique, une belle folie. Mais le démocrate, lui, n'est point fou, il veut vivre à un sou près. Néanmoins la folie est plus belle que la pâle raison, mais soyons avant tout nous-mêmes ! Vivons à nos propres frais. Qu'est-ce que la démocratie ? La vie gagnée par le travail pour le donne-nous-notre-pain-quotidien. Nous voulons rire, rire... et faire ce que nous voulons. Nous ne voulons pas de démocratie, de libéralisme, nous dédaignons les cothurnes de la consommation intellectuelle, nous ne tremblons pas devant le capital. Nous, pour qui l'intellect est une technique, une aide, la nôtre et non un on s'en lave les mains distingué dans la retraite, nous ne découperons pas scrupuleusement des notions, nous ne nous inclinons pas devant la raison pure. Nous ne voyons là que des moyens de jouer le jeu de notre conscience, l'apparition du monde dans notre conscience, poussés par notre instinct ; nous voulons être des amis de ce qui est le fouet pour fouetter l'homme assis. Nous vivons pour l'incertitude, nous ne voulons ni du sens, ni des valeurs qui flattent le bourgeois, nous voulons les non-valeurs et le non-sens ! Nous nous révoltons contre les responsabilités du Potsdam-Weimar, elles ne sont pas faites pour nous.

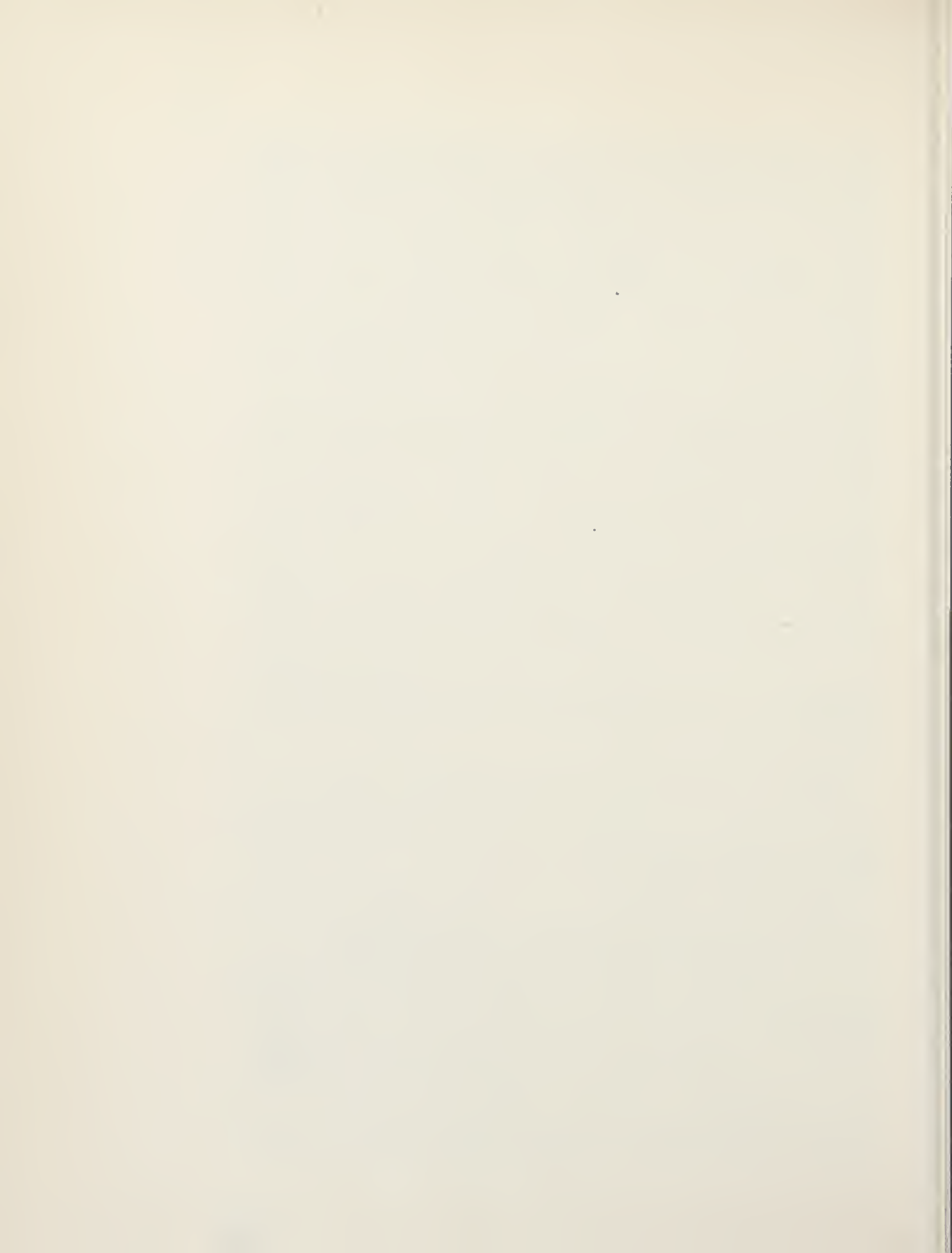
Nous voulons créer nous-mêmes – notre monde nouveau.

Dada s'est battu comme unique forme d'art du présent pour un renouveau des moyens des formes et contre l'idéal classique du bourgeois aimant l'ordre. Dada s'est battu contre son dernier représentant, l'expressionnisme !

Le Club DADA représentait dans la guerre l'internationalisme du monde, il est un mouvement international et anti-bourgeois !

Le Club DADA c'est la Fronde contre le « travailleur intellectuel ! » Dada est contre l'humanisme, contre l'enseignement historique !

DADA EST POUR LA VIE PROPRE DE CHACUN !!! ”



I
Peinture
nouvelle
et photo-
montage
I



QUELLE belle blague que la critique d'art et en quoi la critique de l'art dada se distinguerait-elle ? Voici ce qu'écrit Hugnet dans *Cahiers d'Art* n° 6-7 de 1932 « L'Esprit dada à Berlin » sur le peintre Raoul Hausmann : « Ce dernier a composé pour cette brochure deux gravures sur bois sans aucun souci d'art et qui dans leur désordre vont à l'encontre des lois cubistes, futuristes et abstraites, d'où leur principal attrait sous l'angle de dada. Il est bon de dire ici que le mépris dans lequel dada tenait toutes les formes du modernisme était indispensable pour sa propre vitalité, mais il faut ajouter que l'expérience nous a appris à distinguer du futurisme et de l'abstrait qui, malgré la valeur relative de leur richesses, ne nous ont rien apporté, le cubisme dont la grandeur singulièrement poétique et génératrice de poésie, eut une forte répercussion sur notre temps et même sur les plus émouvantes réalisations plastiques de Dada. »

Eh bien, je sais quels sentiments et quelles intentions m'occupaient en 1918 à la période dada, en pleine guerre ! Nous étions alors non seulement des « résistants », mais aussi à la recherche de nouveaux procédés, surgissant de notre inconscient, pour remplacer les fabrications de « chef-d'œuvres » d'après les recettes académiques. Cela concernait aussi bien la littérature que la peinture. Nous, c'est-à-dire moi avant tout, en avons assez de la bonne pièce peinte à l'huile et au vinaigre. Notre manifeste dadaïste du mois d'avril 1918 exigeait déjà le « nouveau matériel dans la peinture ». Mais cela ne me suffisait pas, et j'ai écrit également le manifeste suivant¹⁰ en avril 1918 :

Cinéma synthétique de la peinture

“ Qui le veut soutienne les conventions imposées. Auparavant la vie nous apparaît comme un vacarme immense, complet ; comme une tension dans les écroulements d'expressions jamais dirigées unilatéralement, un (quand même aussi) gonflement important des inconsidérations profondes vers la forme, sans saut éthique, sur base étroite : l'art dada est le plan à apparence de conflits, d'une insolence de créateur qui proteste ; l'art, le mensonge sans contingence, montrant jusque dans la farce une (quasi) nécessité intérieure, l'art n'a jamais un sens plus profond que le non-sens du narcissisme, pris au sérieux par de purs innocents, traversé de jeux de croisements de complexes tragiques.

Le peintre peint comme le bœuf beugle ; cette insolence solennelle de croupiers figés, mêlés à un sens profond, a donné lieu à des chasses gardées surtout pour les critiques d'art allemands.

La poupée rejetée par l'enfant ou le chiffon coloré sont des expressions plus nécessaires que celles d'un âne quelconque, qui veut s'immortaliser au moyen de ses peintures à l'huile accrochées dans de beaux salons. Les dissolutions de complexes inexactement entrelacées d'une nécessité intérieure sont une excuse éthique, projetées sur une toile, elles sont l'essai primitif de guérir par la prière psycho-physiologique. Mais la guérison par la prière ainsi que la psychanalyse sont de la médecine objective, plutôt qu'une capacité d'équilibre subjectif, dans les contradictions de dissolutions sans déchéance, dont la plus importante reste : la sexualité. Toutes les expressions sont sexuelles – les différenciations les plus extraordinaires, les dégénérationes les plus apparentes – nous le montrent. L'escroquerie mensongère qu'on pratique encore aux dépens de l'art est un élément manquant aux positions éthiques de fuite devant soi. L'expressionnisme paraît toujours unilatéral et peut seulement être accordé à l'animal, car il se réalise parfaitement dans ses autorelations complexes et fonctionnelles.

L'homme est simultanément : monstre de son propre et de son étranger, maintenant, avant, après et en même temps : Buffalo Bill crevant

d'un faux romantisme, des réalités illimitées d'un comportement concernant sans cesse les complexes les plus contradictoires : ses relations avec l'Autre. Par la forme des souliers d'enfants comme par télépathie, théosophie, occultisme, suggestion, magnétisme, peur devant le crime, assurance dans la tradition, contre la capacité d'abolir les limites de l'inceste, de l'homosexualité, de la polygamie et de la polyandrie, de la nécessité intérieure de l'art et des restrictions de complexes, il suscite une vertu, montrant, déjà aujourd'hui, les possibilités extraordinaires de la réceptivité de sa capacité sexopsychique qui n'a plus besoin des sauts éthiques d'un art quelconque. Les essais de renforcement des organes sensoriels par la science et l'art restent, malgré tout, de simples gestes de dissolution ; d'agressions inversées dirigées contre l'homme, où l'art marque encore un avantage sur la science par son immoralité consciente, non-objective, et l'enregistre comme avoir. Cubisme, futurisme, matériel d'expression d'une intellectualité visuelle avec le grand geste d'une percée du comportement dans la quatrième dimension, restent alors des essais vers un élargissement des complexes de l'aperception de tropismes chimiques optiques.

Dans le cubisme orphique et le futurisme on a probablement réalisé les connaissances les plus spontanées, surpassant de loin les théories d'Od, un quasi naturalisme de nos entrelacements de contrastes, jusque-là ne fonctionnant qu'à l'intérieur.

L'expressionnisme, symbole de ce renversement des pulsions (nécessité intérieure) toujours plus profondément enlisé dans le dépassement esthétique du monde, n'est aujourd'hui pour des gens désarmés, contraints d'être, qu'une notion enregistrée, un besoin vital comme : la carte de charbon ou le marché noir.

Orphisme cubiste, futurisme, par leurs moyens : couleurs sur toile, carton, cheveux artificiels, bois, papier, ayant réussi leurs « interrelations » véritables, se sont, enfin, limités eux-mêmes par leur propre objectivité scientifique. L'art dada leur offrira un énorme rafraîchissement, une pulsion vers l'aperception de toutes les relations.

Dada est la parfaite méchanceté bienveillante ; à côté de la photographie exacte la seule forme d'expression figurative justifiée et l'équilibre dans la vie commune : chacun qui libère en soi sa propre tendance est dadaïste.

En dada vous reconnaîtrez votre état réel : des constellations

miraculeuses dans du matériel véritable : fils de fer, verre, carton, tissu, correspondant organiquement à leur propre fragilité cassante ou bombante.

Ici et pour la première fois, il n'y a ni refoulements, ni obstinations d'angoisse, nous sommes loin de la symbolique, du totémisme, du piano électrique, des attaques de gaz, des relations installées, des hommes hurlants dans les hôpitaux militaires, que nous – avec nos merveilleux organismes contradictoires – aidons à atteindre une justification, un axe central tournant, la raison de se tenir debout ou de tomber.

Par la perfection efficace des matériaux employés dans un art suprême d'auto-représentation et évolution, abandonnant l'atmosphère et les assurances traditionnelles incorporées d'un entourage de désœuvrés. ””

LES liaisons étant assurées par Richard Huelsenbeck et le peintre Hans Richter, qui se trouvaient en Suisse à ce moment-là, nous étions au courant du développement de la peinture dans les autres pays d'Europe. Nous savions, que suivant l'exemple des futuristes, Picasso employait des matériaux « véritables », des coupures de journaux, des cheveux, du bois, du plâtre et que le même Picasso avait fait en même temps que l'expressionniste hollandais Van Rees¹¹, des natures mortes de différents morceaux de papier coloré, procédé qu'on appelait « collage ».

Je commençais à faire des tableaux avec des coupures de journaux et d'affiches en été 1918. Mais c'est à l'occasion d'un séjour au bord de la mer baltique, à l'île d'Usedom, dans le petit hameau de Heidebrink, que je conçus l'idée du photomontage. Dans presque toutes les maisons se trouvait, accrochée au mur, une lithographie en couleurs représentant sur un fond de caserne, l'image d'un grenadier. Pour rendre ce memento militaire plus personnel, on avait collé à la place de la tête un portrait photographique du soldat. Ce fut comme un éclair, on pourrait – je le vis instantanément – faire des « tableaux » entièrement composés de photos découpées. De retour en septembre à Berlin, je commençais à réaliser cette vision nouvelle en me servant de photos de presse et de cinéma. Pris d'un zèle rénovateur, il me fallait aussi un nom pour cette technique, et d'un commun accord avec George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader et

Hannah Höch, nous décidâmes d'appeler ces travaux « photomontages ». Ce terme traduisait notre aversion à jouer à l'artiste et, nous considérant comme des ingénieurs (de là venait notre préférence pour des habits de travail, les « over-alls ») nous prétendîmes construire, « monter nos travaux ».

Telle est l'histoire de la trouvaille du photomontage, et ce furent surtout Johannes Baader et Hannah Höch qui employèrent et vulgarisèrent la nouvelle technique ; Grosz et Heartfield, trop épris de leurs idées caricaturales, restèrent fidèles au collage jusqu'en 1920. Au départ celui-ci était un mélange de dessin et de coupures de catalogues. Plus tard en 1919, sous l'influence des revues américaines, qui parvenaient à Grosz par son beau-frère, ingénieur au métro de San Francisco, Grosz et Heartfield ajoutèrent à leurs tableaux des reproductions d'articles de publicité en couleurs. Encore un détail, cependant qu'en France on appelait ces choses-là des collages dans le même sens qu'on lie des objets hétéroclites et mêmes opposés d'emblée, à Berlin, nous les appelions « Klebebild » (tableau collé) et moi-même, je pris en dehors de mes différents pseudonymes et titres dada (comme Dadasophe) le surnom de : Algernoon Syndetikon, Syndetikon marque de fabrique de la colle que j'employais. Quand au photomontage seulement accepté en 1920 par John Heartfield, il reste à rectifier le rôle qu'on accorde à ce sujet à Max Ernst.

Nous lisons cette déclaration d'Aragon dans *La Peinture au défi* en 1930 :

« Quand et où le collage apparaît-il ? Je crois, malgré les tentatives de plusieurs dadaïstes de la première heure, qu'il faut en faire hommage à Max Ernst, au moins pour ce qui est des formes du collage qui sont le plus éloignées du principe du papier collé, le collage photographique et le collage d'illustration. Tout d'abord cette découverte eut tendance à se généraliser et les publications dada allemandes notamment, contiennent des collages signés d'au moins dix auteurs. Mais ce succès d'un procédé provenait plus de l'étonnement de tenir le système que de la nécessité de s'exprimer à tout prix. Rapidement l'emploi du collage se trouve limité à quelques hommes et il est certain que toute l'atmosphère des collages d'alors se trouve être celle de la pensée de Max Ernst et de Max Ernst uniquement. »

Dans la publication *Max Ernst*, Editions Cahiers d'art, 1936, Max Ernst lui-même écrit :

« Je ne suis pas responsable du terme collage : sur les cinquante-six numéros du catalogue de mon exposition de *collages* à Paris, en 1920, exposition qui d'après Aragon, *La Peinture au défi*, est peut-être la première manifestation qui permit d'apercevoir les ressources et mille moyens d'un art entièrement nouveau, dans cette ville où Picasso n'a jamais pu exposer les constructions en fil de fer, carton, bouts d'étoffe etc., douze seulement justifient le terme collage-découpage. »

J'avais exposé des montages à une matinée dada, que j'avais organisée avec Baader au Café Austria à Berlin dans la Potsdamer Strasse en juin 1918, et dans *Der Dada*, publication que je dirigeai de juin 1919 à décembre de la même année, il y avait un photomontage représentant la tête de Baader et la mienne, derrière une pipe de laquelle sortait une rose, et un photomontage primitif de Baader (reproduit dans *Cahiers d'Art*, 4-6, 1932). C'était le numéro 2 (le premier numéro était par impécuniosité, exclusivement orné de gravures sur bois). Le numéro 3 parut aux éditions Malik, Wieland Herzfelde. Il contenait un dessin-montage de George Grosz, dédié au « professeur photomonteur R. Hausmann », pour signifier que même mes deux concurrents reconnaissaient ma priorité, et un *Picasso amélioré* de Grosz réalisé avec des coupures de journaux et des photos superposées à un tableau de Picasso¹².

Georges Hugnet, dans son récit sur « L'Esprit dada à Berlin » a mis en tête de cette publication trois de mes travaux, le premier, un photomontage de 1919-1921 (commencé en 1919 et modifié en 1921) et une sculpture dada, datée de 1920. Mais il n'a pas remarqué que j'étais le premier photomonteur ! Il a continué à parler de collages, alors qu'on n'accorde généralement le développement de cette technique qu'à Max Ernst. Nous lisons à ce sujet dans « L'Esprit dada à Berlin » ces quelques lignes :

«à Hausmann se joignent donc d'autres peintres : Grosz, Heartfield. Des collages faits avec des pages de journaux, des photographies, dus à Hausmann et à Heartfield, composés au hasard, sans grand sérieux, servent d'illustrations, avec des dessins mêlés d'éléments étrangers rapportés ou collés, et avec des photographies ou des vignettes absurdes et stupéfiantes, comme le tout fait, la publicité, l'accident, rejoignant le rêve. »

Mais laissons la parole à Max Ernst lui-même, voyons comment il dépeint sa découverte du *collage*, cette technique que nous ap-

pelions *montage* (parce que les relations entre les différents groupes dada en Allemagne étaient nulles et, en dehors des ressemblances créées par l'époque, nous étions séparés jusqu'en 1920 par des abîmes les uns des autres.)

« Un jour de l'an 1919, me trouvant par un temps de pluie dans une ville au bord du Rhin, je fus frappé par l'obsession qu'exerçaient sur mon regard irrité les pages d'un catalogue illustré où figuraient des objets pour démonstration anthropologique. J'y trouvais réunis des éléments de figuration tellement distants que l'absurdité même de cet assemblage provoqua en moi une intensification subite des facultés visionnaires et fit naître une succession hallucinante d'images contradictoires, images doubles, triples et multiples, se superposant les unes aux autres avec la persistance et la rapidité qui sont le propre des souvenirs amoureux et des visions de demi-sommeil. Ces images appelaient elles-mêmes des plans nouveaux pour leurs rencontres dans un inconnu nouveau (le plan de non-convenance). Il suffisait alors d'ajouter sur ces pages de catalogues, en peignant ou dessinant, et pour cela en ne faisant que reproduire docilement CE QUI SE VOYAIT EN MOI, une couleur, un crayon-nage, un paysage étranger aux objets représentés, le désert, un ciel, une coupe géologique, un plancher, une seule ligne droite signifiant l'horizon, pour obtenir une image fidèle et fixe de mon hallucination ; pour transformer en drame révélant mes plus secrets DÉSIRS, ce qui auparavant n'étaient que banales pages de publicité. »

Ceci est à peu près tout ce que l'on peut dire sur l'introduction du photomontage comme procédé nouveau, soumis au hasard, comme impulsion visuelle imaginaire automatisée.

On ignore généralement que la « peinture dada » n'était pas créée par les seuls Duchamp, Picabia, Max Ernst, Baargeld et Schwitters. Les expositions (à l'exception de la *Foire dada* du printemps 1920) que nous avons organisées en 1919 à la Galerie J. B. Neumann et auxquelles participaient Grosz, Heartfield, Hannah Höch, moi et un jeune Russe très doué, Jefim Golyscheff¹³ ont été ignorées à l'étranger.

Golyscheff et moi exposions des « dessins mécaniques », des gravures sur bois, des sculptures en carton (Hausmann) et des compositions réalisées dans des matériaux hétéroclites, tels que des boîtes de conserves, du verre, des cheveux, des dentelles en papier (Golyscheff). De plus, notre groupe exposa en bloc en 1919 et 1920 à l'exposition

officielle du *Novembergruppe* où l'on pouvait voir ma *Tête mécanique* exposée pour la première fois.

De graves discordes et rivalités ont résulté de l'instigation du photomontage non seulement entre moi et Heartfield, mais aussi entre nous deux et Max Ernst. Pour résoudre ce dilemme de priorité, mon ami César Domela-Nieuwenhuis¹⁴ organisa en 1931 une exposition historique du photomontage au Musée des Arts et Métiers de Berlin. Mon rôle prépondérant y était souligné au grand dépit de Heartfield. Voici la traduction du discours que je prononçai au vernissage officiel de cette exposition :

« Dans les divergences d'opinions on prétend souvent que le photomontage n'est praticable que sous deux formes : celle de la propagande politique et celle de la publicité commerciale. Les premiers photomonteurs, les dadaïstes, partaient du point de vue, pour eux incontestable, que la peinture du temps de guerre, l'expressionnisme post-futuriste, avait échoué à cause de sa non-objectivité et de son absence de convictions, et que, non seulement la peinture, mais tous les arts et leurs techniques avaient besoin d'un changement révolutionnaire fondamental, pour rester en relation avec la vie de leur époque. Les membres du Club dada n'étaient naturellement pas intéressés à élaborer de nouvelles règles esthétiques, suivant lesquelles l'art devrait être exécuté. En premier lieu ils se souciaient des aptitudes agaçantes du nouveau matériel et par là, du renouvellement des formes de contenu frais. Dada qui était une sorte de critique culturelle ne s'arrêtait devant RIEN ! Et il est exact qu'une partie éminente des premiers photomontages poursuivait avec une ironie mordante les événements contemporains. Mais l'idée du photomontage était aussi révolutionnaire que son contenu, sa forme aussi renversante que l'application de la photographie et des textes imprimés qui ensemble se transforment en film statique. Les dadaïstes ayant inventé le poème statique, simultané et purement phonétique, appliquaient en conséquence les mêmes principes à l'expression picturale. Ils furent les premiers à se servir de la photographie comme matériel pour créer, à l'aide de structures très différentes, souvent hétéroclites et de signification antagonique, une entité nouvelle qui arrachait du chaos de la guerre et de la révolution un reflet optique intentionnellement nouveau ; ils savaient qu'une puissance de propagande se trouvait incluse dans cette méthode, et

que, pour la développer et l'absorber, la vie contemporaine n'était pas assez hardie.

Cela a beaucoup changé depuis. L'exposition présentée à la Bibliothèque d'Art le montre et elle montre l'importance que le photomontage a pris en U.R.S.S. comme moyen de propagande. De plus, elle démontre que la valeur de cet effet propagandiste est reconnue dans une large mesure par la vie économique. Cela se voit dans chaque prospectus de cinéma, ceux-ci n'étant pas imaginables sans photomontage, comme si c'était là une loi non-écrite.

Aujourd'hui cependant, il arrive qu'on objecte qu'à notre époque de néo-réalisme ou même de fadisme, le photomontage est déjà dépassé et n'a plus guère de possibilités de se développer. A cela, on pourrait répondre que la photographie simple est encore plus vieille et que néanmoins des hommes nouveaux arrivent à nous captiver par des points de vue inattendus sur le monde qui nous entoure. Le nombre de photographes modernes est grand et grossit quotidiennement, mais on ne trouverait pas, pour cela, leurs différentes manières ni moins, ni plus, modernes.

Le domaine du photomontage est si vaste qu'il se prête à autant de possibilités qu'il y a de milieux différents. De la structure sociologique du milieu et des super-constructions psychologiques qui en résultent, le milieu lui-même se transforme quotidiennement. Les possibilités du photomontage ne sont délimitées que par la discipline de ses moyens de formes, par la révision de son rayon d'expression.

Le photomontage dans sa forme primitive était une explosion de points de vue et un entre-tourbillon d'azimuts. Dans sa complexité allant plus loin que la peinture futuriste, il a, entre temps, subi une évolution qu'on pourrait appeler constructive. Partout s'est imposée la conscience que l'élément optique offre des possibilités extrêmement variées. Le photomontage permet d'élaborer les formules les plus dialectiques en raison de ses antagonismes de structures et dimensions, par exemple du rugueux et du lisse, de la vue aérienne et du premier plan, de la perspective et du plat. La technique du photomontage s'est sensiblement simplifiée en raison de son champ d'application. Son domaine d'application est surtout la propagande politique et la publicité commerciale. La clarté nécessaire qu'exigent les slogans politiques ou commerciaux influera de plus en plus sur ses moyens de contrebalancer les contrastes les plus saisissants, et éloignera les caprices de première heure ; le moment dialectique des

formes qui fait la particularité du photomontage, lui assurera encore une survivance prolongée et pleine de chances.

Dans le futur photomontage l'exactitude du matériel, la lisibilité des objets, la précision des notions plastiques joueront le plus grand rôle. Personne apparemment n'a pensé à considérer le photomontage-statistique, mentionné ici, comme nouvelle forme. On peut prétendre que le photomontage peut, aussi bien que la photographie ou le cinéma, apporter beaucoup au développement de notre vision, de notre conscience des structures optiques, psychologiques et sociales dans un sens surprenant, et cela, par l'exactitude de ses données, où le contenu et la forme, le sens et l'apparence ne font qu'un. »

Mais un grand nombre d'artistes avait déjà accaparé mes idées. L'efficacité du procédé, une fois séparé de son élément onirique et automatique, une fois remplacé par l'élément propagandiste, répondait si bien aux besoins d'instruction publique d'U.R.S.S., qu'on avait inséré dans le catalogue de cette exposition de photomontages un texte du peintre russe Klucis, qui contrariait un petit peu, légèrement, si légèrement, la vérité, on verra tout de suite pourquoi.

Klucis écrivait : « Il y a dans le développement du photomontage deux tendances générales : l'une descend de la publicité américaine, elle est exploitée par les dadaïstes et expressionnistes, c'est le soi-disant photomontage de la forme ; la deuxième tendance, celle du photomontage militant et politique, a été créée sur le sol du pays soviétique. Le photomontage est apparu en U.R.S.S. sur « *le front d'art de gauche* » (Lef) quand l'art non-objectif était déjà dépassé... le photomontage en U.R.S.S. comme nouvelle méthode d'art date de 1919 à 1921 » ... Légère erreur.

En tout cas, mon ami le constructiviste El Lissitzky quand il vit chez moi pour la première fois en 1922 des photomontages eut cette réflexion : « Cela n'est pas encore connu chez nous ». Il voulait dire en U.R.S.S. Et dans le livre qu'il publia avec Arp en 1924 à Zurich, *Kunstismen*¹⁵, je figure comme premier représentant du photomontage.

I
Poème
phonétique
I



ON fait toujours des découvertes surprenantes. J'ai lu et je relis toujours avec beaucoup de surprise ces phrases du récit de Georges Hugnet sur l'esprit dada à Berlin : « Le seul souci de l'actualité, d'une expression révolutionnaire instantanée et par n'importe quel moyen : négation de l'art comme symbole d'une ère à son terme ou caricature ayant une portée plus générale et plus populaire, a revêtu à nos yeux les manifestations plastiques du mouvement berlinois d'une apparence de stérilité qui les rend attachantes, mais sensiblement moins émouvantes que celles de Zurich, de Cologne ou de Paris, placées sous le signe merveilleux de la fulguration de Dada. La poésie dont ils ne se sont pas occupés, n'est point entrée dans les monuments d'une activité de propagande révolutionnaire pure et, volontairement éphémères, résolument anti-individualistes, ils ne demeurent plus que des documents relatifs à une action et à un combat. Si je pense à mes poèmes abstraits que je nommais « Seelenautomobile » (Automobiles d'âmes) et que je récitais depuis juin 1918 à chaque représentation dada en Allemagne et en Tchécoslovaquie, à mes douze manifestes écrits, je crois que je ne me suis pas mal « occupé de poésie ». Mais ceci est une affaire qu'il faut dévoiler dans toute son ampleur.

Il arrive assez souvent, qu'une même invention soit faite plusieurs fois. Et le novateur qui n'avait pas connaissance des efforts semblables de ses prédécesseurs est alors fort étonné, quand il découvre la réalité des concordances.

Depuis des siècles les poètes se débattent avec la langue et la rime, alors ils ont imaginé une langue idéale. Oui, des mots nouveaux, des mots non chargés de poussière historique ou de frottements de sens mal collés les uns aux autres. C'est ainsi que le poète Góngora édita en 1609 et en 1615 des vers qui tenaient leurs phonétiques du mélange arabo-espagnol, sorte de patois abîmé à son époque. Je ne savais rien de cela, lorsqu'en 1918 je créais le poème phonétique-abstrait. Ce ne fut qu'en 1936 à Paris que je découvris dans la revue *Transition* publiée à New-York, un essai du professeur cubain Fernando Ortiz, *Jitanjaforas in Cuba*. Les jitanjaforas sont des rythmes nègres, qui n'ont pas un sens propre et qui restent intraduisibles. Là, chez Ortiz, on peut lire ces deux faux jitanjaforas de Góngora :

Zambambu, morenica de Congo,
Zambambu.
Zambambu que galano me pongo
Zambambu.

et cet autre :

Algalete, hejo del Señor Alah,
ha, ha, ha,
Haz vuesa Merce,
salema y sala
Ha, ha, ha,
Baila, Mahumba, baila,
falala, laila,
Tane el zamba la javeva,
falala, laila.

On aurait aimé voir quelqu'un nous démontrer l'évolution surprenante, d'où a surgi, d'un coup, le poème phonétique. J'avais depuis longtemps déjà fait plusieurs découvertes dans le même domaine, par exemple le « langage intérieur » de la *Voyante de Prévost*, livre que Justinus Kerner avait publié vers 1840. On y trouve, par exemple, la phrase : *Clemor tona in diu aswinor*, ce qui veut dire *Parce que je vous aime je me dispute avec vous*.

On trouve un peu partout des tendances vers un langage

nouveau. Qu'on pense seulement aux inventions de Jonathan Swift, dans les tomes trois et quatre de son livre *Les Voyages de Gulliver*, où il nous donne les expressions du parler des gens de Laputa et des chevaux du pays des Yahoos. On y découvre les racines du poème abstrait liées à la poésie populaire du Moyen Âge et aux comptines françaises, comme : am-stram-gram, pic et pic et colégram, et leur équivalent en allemand : eene, meene, ming-mang ping-pang, eia weia packe dich, eia weia weg !

Le langage, si on le pétrifie dans les académies, s'enfuit chez les enfants et les poètes « fous ».

Cependant, il y a eu dans la littérature allemande deux « cas » de poésie abstraite intentionnelle. L'étonnant du « cas » Scheerbart consiste dans le fait qu'il a manifesté dans trois douzaines de livres (presque tous publiés sans attirer l'intérêt du public et presque immédiatement disparus) une sorte d'humour bouffon, d'une part et cosmique d'autre part, et qu'il a écrit un seul « poème phonétique » dans toute son œuvre. Ici le texte de Paul Scheerbart, paru en 1900 dans le *Roman de Chemin de Fer : Je t'aime* :

Kikakoku !

Ekoralaps !

Wiso kollipanda opolôsa.

Ipasatta îh fûo.

Kikakoku proklinthe petêh.

Nikifili mopsa Léxio intipaschi benakaffro – propsa

pî ! propsa pî !

Jasollu nosaressa flipsei.

Aukarotto passakrussar Kikakoku.

Nupsa pusch ?

Kikakoku buluru ?

Futupukke – propsa pî !

Jasollu...

Cinq ans plus tard, et assurément sans avoir connaissance du poème de Scheerbart, Christian Morgenstern publie à son tour un poème phonétique « Le Grand Lalula » :

Kroklowafzi ? Semememi !

Seikronto prafriplo :

Bifzi, bafzi ; hulalomi :

quasti besti bo...
 Lalu lalu lalu lalu la!
 Hontraruru miromente
 Zasku zes rü rü?
 Entepente, lelolente
 klekwapufzi lü?
 Lalu lalu lalu lalu la!
 Simararkos maleipempu
 silenzankankrei (;)
 Marjomar dos : Quempa Pempa
 Siri Suri Sei (!)
 Lalu lalu lalu lalu la!

Morgenstern franchit même une étape de plus, en composant « La Prière nocturne du poisson » composée exclusivement de signes métriques : les longues et les brèves étant mises en pages en forme de poisson.

Quand je découvris en 1920, que Hugo Ball avait fait des *Lautgedichte* (poèmes phonétiques) en 1916, je fus un peu ébranlé... Mais avant de parler du poème phonétique que j'ai inventé à Berlin, regardons ce que Hugo Ball écrivait dans *Flucht aus der Zeit* (Fuite hors du Temps) :

« J'inventai une espèce nouvelle de vers "Vers sans mots" ou de poèmes de son, dans lesquels le balancement des voyelles jaugées et distribuées exclusivement en concordance avec la valeur de la ligne initiale... J'avais un costume spécialement dessiné pour cela. Mes jambes étaient couvertes de cothurnes faits de carton bleu luisant, qui me montaient jusqu'aux hanches, ainsi j'offrais l'aspect d'un obélisque. Par-dessus je portais un col montant de carton écarlate à l'intérieur et doré à l'extérieur, arrangé à la gorge de telle sorte que je pouvais mouvoir les bras comme des ailes en levant et abaissant les coudes. De plus, je portais un chapeau haut de forme rayé bleu et blanc. Et je récitai :

Gadji beri bimba
 glandridi lauli lonni cadori
 gadjama bim beri glassala
 Glandradi glassla tuffm i zimbrabim
 blassa galassasa tuffm i zimbrabim

Les accents devenaient plus lourds, l'expression augmentait avec l'intensification des consonnes. Je remarquai bien vite que ma façon de faire... n'était plus adéquate à la pompe de ma mise en scène. Je craignais une défaillance, alors je me concentraï intensément. Debout à droite de la musique j'avais récité le "Chant de Labadas aux nuages", ensuite dressé à gauche "La Caravane des éléphants". Maintenant je me tournais de nouveau vers le lutrin au centre et le rythme traînant des éléphants m'avait tout juste permis un dernier crescendo... je notai que ma voix qui apparemment n'avait pas d'autre choix, avait assumé la cadence centenaire de la lamentation sacerdotale, comme on chante la Messe qui se lamente à travers les églises catholiques de l'Occident et de l'Orient... je ne sais ce qui m'inspirait cette musique, mais je commençai à chanter mes lignes de voyelles en récitatif... et j'essayais non seulement de rester sérieux, mais aussi je m'efforçais d'être grave... la lumière électrique s'éteignait comme convenu, et j'étais emmené avec perspicacité, comme un évêque magique, vers l'abîme.

Avant les vers, j'avais lu quelques mots de présentation :

«Avec ces poèmes sonores nous voulons renoncer au langage dévasté et rendu impossible par le journalisme. Nous devrions nous retirer dans l'alchimie la plus profonde du mot, et même abandonner le mot, réservant ainsi à la poésie son domaine le plus sacré. Nous devrions cesser de faire des poèmes d'occasion : nous ne devrions plus être contents de produire des effets poétiques par des moyens qui, à l'analyse finale, ne sont que des échos d'inspiration, ou simplement des arrangements offerts subrepticement par une opulence de valeur cérébrale et imaginative.» »

On peut dire que ni Tzara, ni Huelsenbeck n'ont senti ce que Ball avait créé. Ils n'y ont même pas fait attention, ils l'ignoraient. Et Huelsenbeck ne mentionna même pas devant moi ces phonétiques, quand je trouvai une forme très proche de poèmes en mai 1918. Mais en 1920, il publia dans son *Almanach Dada*¹⁶ un des poèmes phonétiques de Ball. C'est alors que pour la première fois j'en eus connaissance. Je me croyais, comme de juste, le premier inventeur. Je dois dire ici que c'était Ball. Mais les phonétismes de Ball étaient formés de « mots inconnus », cependant que mes poèmes se basaient directement et exclusivement sur les lettres, ils étaient « lettristes ». Le poème phonétique, purification de la poésie « poétique », était tellement nécessaire, que je le créai encore une fois.

Ce n'est qu'en 1921, année où je fis une tournée à Prague avec mon ami Kurt Schwitters, que celui-ci comprit l'importance du poème phonétique, porte enfoncée dans un lieu phonétique-musical entièrement nouveau.

Le lignage de la révolte dadaïste et surréaliste est bien défini pour la littérature en France, de Baudelaire et de Rimbaud à Apollinaire d'un côté et de Nerval à Lautréamont de l'autre. Pour la littérature dada d'Allemagne cela paraît au contraire assez embrouillé. Il faut se rappeler que les tendances des pré-romantiques et des romantiques allemands sont beaucoup moins connues que les tendances littéraires en France. Mais l'arbre généalogique pour un renouveau linguistique en Allemagne était bien apparent. Il serait erroné de croire que l'influence de Goethe était la plus importante. Ni les discussions esthético-philosophiques qu'il déclenchait avec Schiller contre Lessing ou plus tard avec Schelling, ni le classicisme n'eurent de répercussions directes sur la lignée poétique allemande, mais bien les œuvres de Georg Büchner, de E. T. A. Hoffmann, de Novalis et de Achim von Arnim. Dans le domaine psychologique, c'étaient les Ritter, von Schubert, Steffens, Franz von Baader et Fechner et, plus tard, l'éminent C. G. Carus, qui avaient évoqué, un demi-siècle avant Freud et C. G. Jung, les puissances oniriques et les domaines avoisinants de l'inconscient et du poétique. Carus avait même fait allusion aux deux spécimens d'inconscient : l'inconscient absolu, assurant l'insertion de l'égo dans la vie cosmique et l'inconscient relatif, très proche de l'inconscient de Freud.

Alors rien d'étonnant à ce que notre cercle s'assemble autour de Franz Jung dans les années 1916 et jusqu'à 1918 et s'occupe vivement de psychanalyse, ce qui permit à Otto Gross et à moi-même de faire des découvertes qui dépassaient et devançaient Freud et Carl Gustav Jung (le psychanalyste suisse).

L'écrivain Carl Einstein, ainsi que Franz Jung s'efforçaient de trouver les moyens d'un langage nouveau pour l'expression d'une connaissance psychique contemporaine. Chez Einstein, par son livre *Bebuquin* cette tendance vers un renouveau linguistique concernait avant tout une sorte de sémantique névrotique, et il est indéniable qu'il avait une grande influence sur nous tous. (Si je ne me trompe pas, le *Trottelbuch* de Franz Jung a paru en 1912 et *Bebuquin* de Carl Einstein vers la fin de 1913 ou même plus tard).¹⁷

Notre manifeste dadaïste exigeait le poème nouveau. En 1918 je

me faisais une idée assez nette du sens et des moyens desquels jaillit le poème. Dans ce temps-là la manière expressionniste, introduite par August Stramm, dominait chez les poètes. Stramm extirpait du poème les pronoms, la conjugaison et la déclinaison et limitait la syntaxe au strict rudimentaire, il arrivait ainsi à une sorte de bégayement extatique. J'avais connaissance des essais de Marinetti pour rendre au poème son dynamisme par la valeur des lettres (caractères d'imprimerie) et d'une onomatopée bruitiste. Les poèmes simultanés, dont l'un publié dans *Cabaret Voltaire* (1916) tels que les propageaient Tzara et Huelsenbeck d'après les recherches de Barzun, me paraissaient encore trop éloignés du poème comme forme pure, comme langage se présentant lui-même. Je pensais que le poème est le rythme des sons. Pourquoi des mots ? De la suite rythmique des consonnes, diphtongues et comme contre-mouvements de leur complément de voyelles, résulte le poème, qui doit être orienté simultanément, optiquement et phonétiquement. Le poème jaillit du regard et de l'ouïe intérieurs du poète par le pouvoir matériel des sons, des bruits et de la forme tonale, ancrée dans le geste même du langage. L'optique spirituelle, la forme spatiale et la forme matérielle sonore ne font pas le poème, elles le constituent.

C'est à ce moment-là que j'ai écrit mon premier poème entièrement abstrait. J'avais reconnu que l'exigence de Huelsenbeck pour le « poème statique » était une erreur. Le poème est une action d'associations respiratoires et auditives, inséparablement liées au déroulement du temps. Le poème phonétique divise le temps-espace en valeurs de nombres pré-logiques, qui orientent le sens optique par le pouvoir de notation des lettres écrites. Chaque valeur dans un tel poème se manifeste d'elle-même et obtient une valeur sonore, selon que l'on traite les lettres, les sons, les amasements de consonnes-voyelles par une déclamation plus haute ou plus basse. Pour exprimer cela typographiquement, j'avais choisi des lettres plus ou moins grandes ou plus ou moins maigres ou grasses, leur donnant ainsi le caractère d'une écriture musicale. Le poème optophonétique et le poème phonétique représentent les premiers pas vers une poésie parfaitement non-objective, « abstraite ».

K P' E R I U M L P' E R I O U M
 N M' P E R I I I pernoumum
 bpretibererrebee onnooooooooooh gplanpouk

komnpout perikoul
 rreeeeeEEErreeeee A
 oapderree mglepadonou mt nou
 tnoumt

C'est en quoi je me distingue de Ball. Ses poèmes créaient des mots nouveaux, des sons, surtout des onomatopées musicalement arrangées ; les miens sont fondés sur la lettre, là où il n'y a plus la moindre possibilité de créer un langage offrant un sens, des déroulements coordonnés. Dans le journal intime de Hugo Ball on relève cette déclaration datée du 18 juin 1916 : « Nous avons développé la plasticité du mot à un tel point qu'elle peut difficilement être surpassée. Le résultat en a été achevé au prix de la construction logique, de la sentence rationnelle, et, de plus, en renonçant au document (ce qui n'est possible qu'au moyen de groupements encombrants de sentences dans un ordre de syntaxe logique). Nous étions assistés dans nos efforts par les circonstances spéciales de notre temps, qui ne permettent au vrai talent ni de rester, ni de mûrir, le forçant à des épreuves prématurées de ses capacités, et par l'élan emphatique de notre groupe dont les membres songeaient à se surpasser l'un l'autre par une intensification et une extension toujours plus grandes de leur plate-forme. Les gens peuvent rire, s'ils le veulent ; le langage nous remerciera de notre zèle, même s'il n'y a pas de résultats directement visibles. Nous avons chargé le mot de forces et d'énergies qui nous permettent de redécouvrir le concept évangélique du *mot* (logos) comme complexe magique d'images... »

La révolution sémantique montre qu'on ne peut jamais mettre un art dans un sac à provision historique. Si les tendances phoniques et surréalistes ont besoin d'un lignage, on ne saurait pas au juste où le prendre. Et surtout il y a des tendances qui commencent à tendre vers une issue, pour revêtir une forme fraîche, mais qui restent longtemps inefficaces, simplement parce que le langage les couvre de la cendre de son étrange conventionnalisme. Si l'on y regarde de plus près, c'est le poète Góngora qui le premier a détruit la « belle phrase » et qui a entrepris de rendre au mot sa liberté, mais les Baudelaire, les Rimbaud, les Marinetti ne savaient rien de lui... barrage de patois national !

Et si l'écriture automatique est, selon l'opinion superficielle de quelques critiques d'art, qui n'y connaissent rien, issue de Ducasse-

Lautréamont, on peut répondre, oui : pour les Français ! Par ailleurs il y avait eu Achim von Arnim, qui lui, avait créé le premier monologue intérieur et l'écriture automatique ! Les classifications n'ont pas de valeur. Les idées apparaissent un jour, ça et là, et cela n'a pas d'importance ; elles se perfectionnent, selon des sautes insensées, ou plutôt très sensées, dans un autre lieu. C'est la langue qui se venge des poètes ! Et le phonisme pur a pris forme, non parce que quelqu'un le VOULAIT, mais parce que c'était là le chemin vers la purification, que le langage complexe, concert atonal de quatre, cinq littératures européennes s'est vu forcé de réaliser contre l'aboiement lamentable de ce qu'on appelle communément « littérature mondiale » (*Weltliteratur* de Goethe). Le langage « indo-européen » a un esprit vengeur, et c'est lui qui revient à ses sources, là où il n'y avait pas encore de pluriel, ni encore de pronom et où le penser (c'est-à-dire voir-ouïr-parler) était « catégorisant » surindividuel. C'est ce langage, ce parler, qui cherche un sens nouveau, pour un usage nouveau. Et ce ne sont pas (comme les soi-disant « grands poètes » d'aujourd'hui le prétendent) les rénovateurs dadaïstes ou surréalistes qu'il faut blâmer pour cela ! La langue veut créer inlassablement des formes, elle veut élargir, rénover son esprit qui, lui, est canalisé par les fonctionnaires des pompes funèbres nationales, les poètes reconnus comme tels ! Déjà le parler populaire des Etats-Unis d'Amérique devrait leur montrer qu'ils ne sont que des « enterreurs » d'esprit et rien d'autre.

Honneur à qui honneur on doit rendre. Honni soit qui mal y pense. Je pense à mon ami Kurt Schwitters. Je l'ai rencontré pour la première fois en 1918. A la mort de dada, vers la fin de 1920, nous nous rencontrâmes plus souvent et nous entreprîmes ensemble en septembre 1921 une tournée de soirées *Antidada et Merz* à Prague. A cette époque de révolte contre la révolte dada, abandonnée par les Huelsenbeck, Grosz, Heartfield, Mehring, nous voulions, Schwitters et moi, continuer le combat. A nos deux soirées de Prague nous récitâmes tour à tour « La grande Révolution à Revon » de Schwitters, morceau que j'aimais beaucoup à cause de sa rhétorique élémentaire et de son langage, qui donne aux mots un cachet nouveau, extrêmement fonctionnel. Toujours alternativement nous récitâmes le poème de Schwitters, composé uniquement du mot *Cigarren*. Ensuite je chantais seul mes phonétiques *Kperioum* et *fmsbwö* et c'est à cette occasion que Schwitters s'éprit du poème phonétique. Il n'avait

jusque là qu'un seul poème, que l'on pourrait à la rigueur regarder comme phonétique : l'alphabet, récité de Z à A. Toutefois cela le rapprochait de mon intention et déjà il s'emballait pour *fmsbwtö* qu'il ne lâchait plus. Deux ans plus tard il avait fait de mon poème le *leitmotiv* de *Ursonate* (Sonate primordiale) et il refoulait volontiers que j'en étais l'inventeur... Honni soit qui mal y pense. Je l'ai laissé faire, parce qu'il est écrit : « Aime ton prochain comme toi-même... »

Je veux rendre à mon poème sa forme originale

f m s b w t ö z ä u
p g g i v - .. ? m ü

O F F E A H B D C
B D Q ! " q j y E E !

J'avais fait imprimer quatre exemplaires différents de ces poèmes en format d'affiche. Pour des raisons de sonorité, j'ai éliminé postérieurement le *m ü* du premier et je l'ai remplacé par le *qui i é* du deuxième poème phonétique.

Voyons maintenant, ce que Schwitters a fait de mon poème, tel qu'on peut le lire dans son *Ursonate*, éditée en 1932. Il n'a changé que la place du *m ü* et du *Qui i ee* et il a ajouté, comme il me l'a écrit, ma *prononciation bohémienne*. C'est pour cela que les gens ne voient plus le truquage.

Fümms bö wö tää zää Uu,

pögiff

kwi i Ee

Il ne faut jamais rien oublier. Je me rappelle que Tzara jouait un grand rôle dans la poésie d'avant-garde et surtout dada. Si Tzara a écrit dans le septième manifeste dada : « Pour faire un poème dadaïste, prenez un journal, prenez des ciseaux. Choisissez dans le journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. Découpez l'article. Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-le dans un sac. Agitez, retirez doucement chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre, où elles ont quitté le sac. Copiez consciencieusement. Le poème vous ressemblera. »

les vaches sont assises sur les fils du télégraphe et jouent aux échecs et ces autres mots faux-nègres : kampampo kamo, katapena kara – ce n'est pas pour eux seuls qu'on peut compter Huelsenbeck parmi les « poètes phonétiques ».

Et c'est là, la hé, la ha, la ho, la hu, la histoire du poème phonétique.

En dehors de cela, j'avais conçu en 1918 une sorte d'écriture automatique et j'ai dénommé l'invention qui suit¹⁹ :

Manifeste de l'Ordonnance du SON

“ Si, en séparant les lèvres, on commence à fumer comme triple moment de mouvement auquel s'ajoute un quatrième segment accidentel, la volonté à la puissance du tabac comme Navycut, se moque dans la calorie de crémation de la marge du profit spirituel. Fumer, c'est en soi le calme par la condition infantile de la vie s'intensifiant par la cigarette au dandysme d'une projection sans refoulement du péché originel.

Cependant que l'art est la seule chose sortie de l'homme, fumer un shag-calumet représente la certitude consolatrice de la singularité de l'être, et en même temps l'absolutisme, l'indifférence du moment, le retour impérissable de tout ce qui plane dans l'introspection intérieure de la dissolution par la fumée.

Fumer, vu par l'existence abstraite-concrète, contient l'annulation d'une perte sociale par les parfums du bryarwood et la forme parfaite W D & H O WILLS mild capstan tobacco Bristol London dont les spirales, sous le déroulement de la braise, par l'inhalation de l'un des pranas ou tattwas de l'odeur légère de la fine madrure sont entourées par la densité du bout cornu de la pipe.

Le tabou d'une médecine totémique dans la sécante d'aventure d'un Européen occidental, écarte toutes les objections d'une forme d'expression primitive comme la politique économique. Née de la

nécessité de surpasser la vanité d'une formation, obscure, la forme est abandonnée, élégante et courte. La joie de l'argent d'être forgé autour du quatre-pans du col du calumet se défeuillant dans le vide plein de plein d'une tête doublement articulée dont l'axe aérien se manifeste entre les dents du fumeur comme cinq fois la dimension de la liberté de respiration du temps et de l'espace.

L'art de l'envie de la possession est la part d'une création incompréhensible dont le prisme plastique communique, dans le tusilage du hêtre, une forme contingente de la rose. La pensée vivante de la rose en jaune est le problème du trafic de soi, d'une ondulation changeante dans l'arôme du parfum, du pointillage ferme de ses épines.

L'homme nécessitant un catalyseur de la discordance de son audition, prête à la graisse la lubrification de l'odeur du savon, il apprécie comme analogie le spectre tricolore de la boule éclatante jaillissant du brin de paille. Qui reste étranger au penser du là-dessus de son devenir de qualité quantitative de sa catégorie? Les pneus de l'auto d'âme transcendante-immanente sont gonflés de l'élan d'une capacité de résistance comprimée apparentée au Benzol. La contingence unique de l'Od subjectif avec l'oscillation objective du parfum élève l'usage de l'inhalateur d'eucalyptus à une affaire lunaire du gosier chimique.

En ce qui concerne maintenant l'ordonnance du son...

I
Deux
personnages
Dada :
Huelisenbeck
et Baader
I

JE ne veux assurément pas faire des dadaïstes des anges. Je me moque de leurs déclarations sentimentales à la Huelsenbeck, selon lesquelles autrefois tout était si beau... et si inoffensif ! Dans son livre *En avant dada* de 1920, Huelsenbeck écrit que les intellectuels étaient assis au Café et discutaient des possibilités d'être ou de devenir des escrocs ou des criminels, mais, naturellement, les dadaïstes n'étaient pas continuellement assis au Café et ils n'étaient pas des criminels. C'est risible ! Le bon Richard n'a jamais rien fait de méchant, et il était bel et bien assis chaque soir au *Café des Westens*, où Baader et moi n'allions que rarement.

Mais ce romantisme du crime, proposé surtout par Ferdinand Hardekopf et à Zurich par Walter Serner ou Francis Picabia, n'était qu'un jeu platonique de mots, sauf pour Franz Jung qui faisait vraiment de vilaines choses ou les exigeait de ses adhérents. La vraie ou la fausse criminalité n'a jamais intéressé ni Baader, ni Schwitters, ni moi, pas plus que Ball ou Arp. Si d'autres cachaient là-dessous leur insouciance, nous avions des desseins d'un tout autre ordre. Manolesco, le célèbre escroc roumain, était peut-être l'idéal de Huelsenbeck, comme il le prétend, mais je ne l'ai pas cru un instant. Cette affirmation n'était qu'une de ses boutades.

Ce qui me faisait rire, ce que je trouvais grandiose, c'étaient par exemple les exploits du cordonnier de Coepenick, sa capacité démonstrative pour entraîner par le pouvoir des attributs militaires les petites gens à faire les bêtises les plus incroyables. Ce n'était pas

du gangstérisme, qui, en fin de compte, reste petit-bourgeois. Lorsque le cordonnier de Coepenick, mal rasé, en vieux pantalons civils, vêtu d'une tunique de colonel, d'une casquette militaire et armé d'un sabre demande dans une caserne une compagnie de soldats, l'obtient et avec elle se rend à l'Hôtel de Ville de Coepenick où il se fait remettre la caisse de la ville par le maire – c'est homériquement beau ! Si Jung fait faire à ses adhérents de petites cochonneries et s'arrange pour que ce soient ses marionnettes qui aillent en prison – bien – ne disons pas ce que c'est. Il y a une petite différence et même l'excuse de la pseudologie fantastique et le « il faut tout comprendre » n'impressionne plus. Même de grands méfaits (Jung en a commis) ne prouvent pas le courage ou une « nouvelle morale ». En tout cas, notre cher Huelsenbeck n'était pas un gangster.

Je le répète, les petites ne furent jamais pour moi une preuve d'intelligence.

Mais revenons à Huelsenbeck et à son *En avant dada*. Dans ce temps-là, il reprochait aux autres de ne pas être politiques. « Dada est politique », disait-il. Naturellement c'était tout autant de la farce, que son flirt avec les souteneurs, les prostituées, les escrocs, etc..., et il attaquait Tzara à cause de son inclination pour l'art abstrait. (Aujourd'hui les rôles sont renversés !)

Huelsenbeck nous démontre dans un manifeste écrit en 1949 – mais qui n'a pas paru dans le grand bouquin que M. Motherwell a publié à New York chez Wittenborn & Schultz, parce que Tzara s'y est opposé – la valeur de toutes ces fanfaronnades²⁰. Voici quelques passages du manifeste de Huelsenbeck :

Dada Manifesto 1949

“ Les signataires de ce manifeste sont conscients que les attaques venimeuses récentes contre l'art moderne ne sont pas dûes au hasard. La véhémence même de ces attaques est en correspondance directe avec l'étendue mondiale des idées totalitaires, qui ne font pas de secret de leur hostilité envers l'esprit dans l'art, ni de leur désir de rabaisser l'art au rang d'illustration douceuse.

Les signataires de ce manifeste ne sont pas des penseurs politiques, mais, dans le domaine de l'art, ils croient avoir quelque chose de significatif à dire, à partir d'une aventure personnelle qui leur a fait une impression durable. Cet événement – le dadaïsme – se passait il y a beaucoup d'années, et il est encore trop tôt pour présumer de son rayonnement.

Le dadaïsme fut fondé en 1916 à Zurich. Comme mouvement actif il a déjà suivi le chemin de toute chose. Ses principes, au contraire, sont toujours vivants et ils ont prouvé leur vitalité, bien que beaucoup de ses fondateurs, membres adhérents, soient morts. Cette étrange et étonnante vitalité a persuadé les signataires de ce manifeste, que l'aventure dada et son principe essentiel créateur, les a, eux et d'autres, dotés d'une perspicacité exceptionnelle envers l'art moderne. Comme le principe créateur dada a survécu au mouvement dada, nous sommes enfin en état de porter un jugement juste sur le dadaïsme même.

Plus on réfléchit, plus il apparaît évident, que le principe créateur développé dans le dadaïsme, est identique au principe de l'art moderne. Le dadaïsme et l'art moderne sont identiques dans leurs conditions essentielles, par conséquent les malentendus qui s'élèvent contre l'art moderne sont identiques à ceux qui ont poursuivi le dadaïsme depuis sa fondation en 1916.

Pour prévenir tout malentendu, les signataires de ce manifeste désirent démontrer que ce document n'est pas la confession d'un ancien pécheur, qui a adopté les principes de la jeunesse chrétienne, on ne doit pas non plus le confondre avec les protestations d'une

dame de mœurs légères, qui, à la fin de sa carrière a accepté la vertu victorienne.

Ce manifeste est plutôt la libre déclaration d'hommes qui ont reconnu la nécessité d'un mouvement constructif et qui, à leur joie, découvrent qu'ils n'ont jamais été éloignés d'un tel mouvement. Le pire que l'on puisse dire, c'est que le monde est arrivé à une triste impasse, si les dadaïstes eux-mêmes trouvent nécessaire de souligner le côté positif et constructif de leur nature et de leurs principes.

Mais regardons le côté *avoir* du dadaïsme. Sur la colonne du crédit se trouve d'abord le fait incontesté, que le dadaïsme est devenu le père et le grand-père de beaucoup de mouvements artistiques et philosophiques : nous pouvons aller jusqu'à dire que le dadaïsme nous a pourvu d'une doctrine de vie, en exprimant le principe : qu'on doit atteindre l'extrême Thulé du renoncement de soi, pour retrouver le chemin vers soi. Le mouvement surréaliste fondé par André Breton (dont les écrits devraient être relus de ce point de vue) est un rejeton du dadaïsme. Le surréalisme a entrepris de réaliser par une école artistique les intentions spirituelles du dadaïsme. Il combattait pour la réalité magique, que nous les dadaïstes, avons dévoilée les premiers dans nos constructions, collages, écrits et danses au *Cabaret Voltaire*.

Comme les suites philosophiques du dadaïsme représentent une réaction positive contre une longue suite de manifestations négatives, névrotiques et agressives, le dadaïsme est la fin et le refus de tout ce qu'ont dit les Rimbaud, Strindberg, Ibsen, Nietzsche et d'autres.

Inconsciemment ou mi-consciemment le dadaïsme a anticipé les formules devenues courantes, par exemple l'existentialisme de Sartre. Ce n'est pas par hasard que Sartre s'appelle le *nouveau dada*. Mais nous croyons qu'il y a une différence essentielle entre le dadaïsme et l'existentialisme. L'existentialisme est essentiellement négatif, tandis que dada a vécu son plus profond désespoir, l'a exprimé dans l'art, et a trouvé dans cette « participation créative » sa propre thérapeutique...

La force et l'unité de l'attitude dadaïste facilite aux signataires de ce manifeste cette déclaration : qu'ils condamnent l'emploi de l'art comme instrument de propagande. L'art est spirituel, et le premier signe de l'esprit est la liberté. L'expression créatrice est l'expression véritable de la personnalité de l'homme, elle est iden-

tique à la puissance créatrice divine. Et c'est un blasphème de faire dépendre l'art de l'Etat, ou de l'abaisser en le forçant à illustrer des théories politiques mal comprises.

L'art est Esprit, et, comme tel, il ne peut reconnaître aucun Seigneur, ni l'Aristocratie ni le Prolétariat. Il ne peut s'incliner que devant un seul Maître, le Grand Esprit du Monde. » ”

ALORS, quoi maintenant ? Exactement ce que Tzara a écrit en 1919 : *La Vie et l'Art font UN*. (En passant, cette « idée » de Ludwig Rubiner : que chaque action humaine ou artistique est politique est fausse.)

Tzara a, et c'est significatif, répondu au manifeste de Huelsenbeck de 1949 par un manifeste dada, dans lequel il répète assez exactement ce que Huelsenbeck a écrit, avec la différence, qu'il ne mentionne ni Ball, ni Huelsenbeck dans sa liste des *vrais dadas de la première heure en France*. Dada naquit en réalité quatre ans plus tôt, et ne fut pas inventé et fondé par Tzara « tout seul ».

Que ces messieurs sont oublieux ! Et ces lignes de Huelsenbeck dans *Die Neue Zeitung* du mercredi 3 novembre 1954 sont surprenantes :

« La Vie est la Vie, et elle a, je le sais maintenant (au temps du dadaïsme je ne le savais pas) un tout autre caractère existentiel que l'art, qui ne travaille pas avec la vie, mais avec le symbole de la vie. L'art, en d'autres termes, est la faculté qu'ont les hommes exceptionnels de s'exprimer par des symboles de la vie à leur propre bénéfice et à celui de la communauté. »

C'était le cas Huelsenbeck. Que dire maintenant du cas Baader ? Johannes Baader était né le 22 juin 1876 à Stuttgart, il était un monomane sagace et pseudologique, qui s'est pris toute sa vie pour « Jésus-Christ revenu des nuages du Ciel ». Cela servait d'objection aux gens bornés et moins doués – mais moi, j'avais reconnu en lui l'homme capable de passer « la tête à travers les murs », comme on dit, pour une idée. Baader était l'homme qu'il fallait à dada, en vertu de son irréalité naturelle, qui pourtant était étroitement liée à une conscience pratique extraordinaire. En 1917, Baader eut l'idée de se présenter comme député de Sarrebruck au Reichstag pour exposer nos idées. Naturellement, il ne fut pas élu, mais l'entreprise était nouvelle et en principe déjà dadaïste.

En juin de la même année, moi, Franz Jung et Baader nous nous rendîmes compte que l'engourdissement muet de la foule avait besoin d'être secoué. Franz Jung donna le mot d'ordre, moi je devais livrer des plans. Je me disais qu'il fallait un grand choc contre cet état de subordination. Ma psychologie était celle-ci : chaque être humain étant un compromis entre sa volonté propre et l'autorité d'autrui, il faudrait soumettre l'autorité d'autrui à la volonté individuelle.

J'allai avec Baader dans les champs de Sudende, et je lui dis : tout ceci est à toi, si tu fais ce que je te dis. L'évêque de Brunswick ne t'a pas reconnu comme Jésus-Christ, et en revanche tu as souillé l'autel de son église, ce n'est pas une compensation. Je veux te mettre au-dessus des hommes. Chacun a le droit d'être divin. Dès aujourd'hui tu seras le président de la Société Anonyme du Christ et tu recruteras des membres. Tu dois convaincre chacun, qu'il peut, lui aussi, être le Christ s'il le veut, contre un paiement de cinquante marks à ta société. L'adhérent à notre Société ne sera plus soumis à l'autorité temporelle et il sera automatiquement réformé militaire. Tu porteras un manteau de pourpre et nous organiserons une procession à la Echternach sur la Potsdamerplatz. Auparavant, je vais submerger Berlin de textes de la Bible. Sur toutes les colonnes d'affichages on lira : *Celui qui choisit l'épée, périra par l'épée*. Baader était entièrement d'accord. Mais Jung ne donna pas l'argent qu'il nous avait promis en temps voulu. Ainsi la procession n'eut pas lieu.

C'est à ce moment-là que Richard Huelsenbeck revint de Zurich. Il portait sur lui un mot magique, qui nous sembla tout indiqué pour servir de couverture et de prétexte à nos plans et intentions : le mot DADA.

On pourrait facilement remplir un livre avec les innombrables idées et caprices de Baader. Et il était tout naturel qu'il se précipite sur dada et ses possibilités *surréelles* avec un zèle indescriptible. A la suite de la première grande soirée dada à la *Sécession* en avril 1918, Huelsenbeck disparut momentanément, et c'est seul avec Baader que je soutins pendant neuf mois le mouvement dada : tous les jours nous inventions d'autres bluffs que nous écrivions la nuit à la machine et que nous portions avant six heures aux rédactions, afin qu'ils paraissent à midi, surtout dans la *B.Z. am Mittag*.

Voici quelques-unes des plus belles idées de Baader : *Les dadaïstes demandent le Prix Nobel. Les dadaïstes membres du*

parti libéral. Le ministre Scheidemann participe à dada. (C'était le premier ministre du gouvernement social-démocrate). Et ce qui fit le plus d'impression : *Les hommes sont des Anges et vivent au Ciel*. La plupart du temps ces textes étaient imprimés sans commentaire. Malheureusement les coupures des journaux de cette époque sont perdues.

Qui, de tous les dadaïstes aurait pu faire une meilleure propagande pour dada que Baader ? (Il s'était surnommé lui-même Ober-Dada (Super-dada), cependant que moi, je n'étais que le *Dadasophe*, Huelsenbeck le *Welt-Dada* (dada du monde), Heartfield le *Monteur-dada* et Grosz le *Maréchal-dada*, des postes bien inférieurs, comme on le voit !

Le dimanche 17 novembre 1918 il se rendit à l'église principale de Berlin, et au moment précis où le pasteur Dryander commençait son sermon, Baader l'interrompt, en criant : « Un instant ! Je veux vous demander, ce que signifie pour vous Jésus-Christ ? Je vous dis que vous vous foutez de lui ! » ce qui équivaut en allemand à un mot très vulgaire se traduisant par andouille ou saucisson.²¹ Un énorme tumulte s'éleva. Baader fut arrêté et on voulut lui faire un procès pour blasphème envers Dieu, mais comme il avait sur lui le manuscrit de sa harangue, où il exprimait que le christianisme ne respectait plus les dires du Christ, on ne put rien lui faire.

Naturellement, tous les journaux décrivirent cet événement en détail.

L'année suivante il se rendit à la Diète Populaire de Weimar, après avoir fait imprimer des tracts *Le Cadavre vert sur le cheval blanc dada*, où il était dit qu'on ferait sauter la Diète Populaire et que le peuple allemand déclarait le Super-DADA Baader Président d'Allemagne. Au moment propice il jeta ces tracts en masse de la tribune sur l'assemblée, créant un grand trouble. Son tract : REFERENDUM était ainsi conçu : « Le peuple allemand est-il d'accord pour laisser les mains libres au Super-Dada ? Si le vote est positif, Baader créera de l'ordre, la liberté et donnera du pain... Nous voulons faire sauter Weimar, Berlin est le lieu dada ! » Comme de bien entendu, l'événement fut relaté par tous les journaux.

En certaines occasions, je pouvais merveilleusement bien travailler avec lui.

« Aujourd'hui c'est le centième anniversaire de Gottfried Keller », me dit Baader tout d'un coup un beau soir d'été de 1918.

Nous nous trouvions au milieu de la Rheinstrasse à Friedenau, sous un ciel orange, un crépuscule léger flottait dans la large rue bordée de hautes maisons ; entre deux plate-bandes de gazon, sous des arbres verdoyants, le tram glissait.

Je fus immédiatement pris.

« As-tu quelque chose de Keller sur toi ? »

– Pour sûr. *Le Henri vert*.

– Bien, nous le fêtons sur le coup. »

Sans une parole de trop, nous nous rendîmes au milieu de la rue, sur la chaussée, sous une forte lampe électrique, mais trop haut perchée. Nous sortîmes le bouquin et épaule contre épaule commençâmes à lire.

Poésie sur mesure, toute prête, c'est-à-dire que récitant à tour de rôle, feuilletant arbitrairement le livre, prenant des fragments de phrases par-ci par-là, sans commencement, sans fin, nous changions de voix, de rythme, de sens, feuilletant d'avant en arrière et d'arrière en avant, spontanément, sans hésiter, sans interruption. Cela donnait un sens nouveau, des combinaisons merveilleuses. Nous ne remarquions pas les passants. En tout cas, nous ne voyions aucun signe d'attention de leur part. Nous continuâmes avec zèle pendant un bon quart d'heure. Nous étions seuls au monde, entourés par le monde entier, qui avait disparu dans l'abîme de notre inspiration poétique, absorbés que nous étions par nos inventions nouvelles. Dernier cri de la poésie préfabriquée ! Ultime langage d'une compréhension mutuelle au-dessus des conventionalités abîmées – nous nous tenions comme deux troncs d'un même arbre. Les mots du livre nous semblaient mystérieux, éclairés par nos voix exaltées, ailés par notre esprit ravi, tourmentés par des combinaisons nouvelles, un sens au-delà du sens et de la compréhension.

Mais d'un coup nous en eûmes assez, et après avoir fermé le bouquin, nous nous rendîmes dans un petit bistrot au fond d'un carré de jardin, quelque part près du coin (je crois de la Kaiserallee) et là devant un bock de bière de Gratz, il nous plut pendant une heure encore, de parler dans un jargon psychanalytique inventé par nous, sans aucun mot normal ou régulier, dans un état d'extase de l'inconscient, qui irradiait ses secrets à travers tout.

C'était une belle fête, très digne, et je regrette infiniment qu'on ne l'ait pas filmée. Mais le film sonore n'existait pas encore.

En 1919 Baader commença à faire des photomontages. Ses mon-

tages dépassaient toute mesure par leur quantité formidable et leurs formats. Dans ce domaine il était comparable à Schwitters. Partout où il le pouvait, il arrachait des pancartes entières des murs et des colonnes d'affiches et les rapportait chez lui, où il les classait soigneusement. Entre autres il a fait un *Manuel du Super-Dada* (HADO) : sur un fond fait de centaines de quotidiens, il collait journellement des documents nouveaux, des taches colorées, des lettres, des chiffres et même des représentations figuratives de sa moisson d'affiches. Avec cela il créa une sorte de collage-littérature ou collage-poésie. Il serait regrettable, que son Manuel soit perdu. Le premier HADO fut terminé le 26 juin 1919, le second le 28 juin 1920, comme Baader avec son exactitude coutumière l'avait noté dans le catalogue de la *Foire-Dada*²².

On sait que Schwitters a exécuté dans sa maison de Hanovre des montages gigantesques, qui traversaient toute sa maison. Avant lui, Baader avait réalisé le plus grand montage. Il était exposé à la Foire-Dada à la Galerie Burchard en 1920.

Comme il n'en existe pas de reproduction, en voici la description, ou *Instruction pour la Contemplation*, conçue par Baader lui-même.

Le Grand Plasto-Dio-Dada Drama
Grandeur et Chute de l'Allemagne

Par l'Instituteur Hagendorf

L'Histoire fantastique de la Vie du Super-Dada.

Architecture monumentale Dadaïste en cinq Etages, trois Jardins, un Tunnel, deux Ascenseurs et une Fermeture en Forme de Cylindre.

Description des Etages :

Le rez-de-chaussée ou le plancher est la Prédestination avant la naissance et n'appartient pas à l'Histoire.

- I. Etage : la Préparation du Super-Dada
- II. Etage : l'Épreuve métaphysique
- III. Etage : l'Initiation
- IV. Etage : la Guerre mondiale
- V. Etage : la Révolution mondiale

Super-Etage : le Cylindre se visse dans le ciel et annonce la résurrection de l'Allemagne par l'Instituteur Hagendorf et son Pupitre.
Eternellement.

Enfin, il faut dire, que dans la vie quotidienne, Baader était un « homme utilisable ». Pendant deux ans il fut architecte chez Karl Hagenbeck à Hambourg, où il fit les plans pour le premier jardin zoologique sans grilles, construction adoptée plus tard par presque toutes les institutions zoologiques.

Baader est décédé le 15 janvier 1955 dans un asile de vieillards en Bavière.

I
Activité
Dada
I

JE suis toujours surpris, lorsque je relis les affirmations injustifiées selon lesquelles nos soirées n'étaient rien d'autre que des meetings de propagande du parti communiste, ou que nous n'avions jamais rien à dire dans le domaine artistique, parce que nous n'étions occupés que de politique. Avec quel talent on s'est appliqué à démontrer « l'insignifiance » de notre contribution à la naissance de l'art moderne. Certes, il y eut des épisodes politiques et il y eut des bagarres passionnées entre nous et le public de nos représentations dada, mais non pas, parce que NOUS faisons de la politique, mais parce que souvent le cher public venait avec la ferme intention de provoquer le scandale, et à cette fin tous les moyens lui paraissaient bons.

A Dresde et à Hambourg, on ne nous laissa pas commencer notre programme, une foule frénétique nous attendait, pour décharger sa colère politique sur nous. Quelquefois il nous fallait vraiment du courage pour paraître dans une salle, où plus de deux mille personnes s'excitaient déjà avant le commencement de la soirée. A Dresde, la foule hurlait « Battez-les, pendez-les, ils ont chassé notre roi ! Au poteau, ce sont des communistes ! » et d'autres « amabilités ». Comment ceux, qui nous reprochent nos « intérêts exclusivement politiques » se seraient-ils comportés dans de telles situations ?

Mais quelquefois même ces tumultes avaient un côté amusant. A Leipzig, en février 1920, la police, ayant flairé que les étudiants avaient décidé de nous attendre de pied ferme, avait pris ses précau-

tions. Mieux vaut prévoir que réagir après coup. On savait que les étudiants étaient venus au combat avec des œufs pourris (heureusement on en trouvait peu à cause du rationnement), des pommes et des pommes de terre pourries. C'est pourquoi un véritable lieutenant de police monta sur la scène avant la représentation dans l'espoir de calmer et de préparer le public. Il fut salué par un formidable tonnerre de cris et de rires, car les étudiants croyaient qu'il s'agissait d'un dadaïste déguisé en représentant de l'ordre. Le pauvre lieutenant essaya en vain de leur faire entendre qui il était, et que ceci et que cela, etc... etc... : il ne put pas prononcer un seul mot. Déjà les premières pommes de terre volaient de toutes parts – alors il renonça et quitta la scène. Malgré tout, cette farce dirigée mal à propos avait provoqué une gaieté plus saine, qui nous permit à Huelsenbeck, Baader et moi d'exécuter notre programme. De temps à autre, lorsque notre programme dépassait la capacité de penser des boîtes crâniennes des sieurs étudiants, ils nous bombardaient avec les armes apportées. Nous restâmes imperturbables jusqu'au bout, essayant d'attraper au vol et de relancer les projectiles dans la salle.

Ceux qui ignorent ces faits devraient regarder les programmes encore existants de nos soirées dada et me dire, si par exemple, la *course de vitesse entre machine à écrire et machine à coudre*, la composition musicale de Jefim Golyscheff *La Cavité buccale chaotique* exécutée au piano par une jeune fille habillée de blanc, ou bien mes « Automobiles d'âme » ou peut-être encore nos représentations de danses, avaient quelque chose à faire avec la politique ? Ici je voudrais encore ajouter que, dans le cas où le public devenait trop exubérant, j'ai toujours intercalé une danse, que j'appelais *sixty-one-step* — avec ça j'obtenais toujours l'intérêt et le calme. (C'est ce que je dus faire à Berlin, lors de la soirée de mai, à la Tribune en novembre 1919 et à la Bourse des Produits agricoles à Prague en 1920.)

Mais, même entre nous, on n'était jamais à l'abri des surprises. Je citerai ici quelques extraits du livre de Huelsenbeck, *En avant dada*, qui décrit une des soirées les plus tumultueuses que nous ayons jamais vécues. C'était en février 1920, le livre a paru quelques mois après :

« Avec Hausmann, le Dadasophe, auquel je me suis étroitement lié à cause de sa sagacité désintéressée, et Baader, j'entrepris en février 1920 une tournée dada, qui débuta le 24 du mois par une

représentation au Théâtre Central de Leipzig, accompagnée d'un énorme chahut, qui secouait notre vieux Globe en décadence. Cet événement eut lieu en présence de deux mille personnes. Nous avons commencé par Leipzig, grâce au juste raisonnement que tous les Allemands sont des Saxons, une vérité, me semble-t-il, qui parle d'elle-même. Ensuite nous allions en Bohême, et le 26 février nous nous présentâmes sur scène à Teplice-Sanov devant une foule d'imbéciles et de curieux... Baader se rendit à la maison publique, *Le Bourdon*, où il fit la bombe avec du vin, des filles et du rôti de porc, et il y conçut un plan criminel, qui, croyait-il, coûterait la vie à Hausmann et à moi le 1^{er} mars à Prague.

Notre plan était de monter une grande représentation le 1^{er} mars à la Bourse des Produits à Prague, qui contient deux mille cinq cents places. Les conditions à Prague étaient assez singulières. On nous menaçait de tous les côtés. Les Tchèques voulaient nous assommer, parce que nous étions, malheureusement, des Allemands ; les Allemands s'étaient mis dans la tête que nous étions des Bolchéviques et les Socialistes nous menaçaient de mort et perdition, parce qu'ils nous croyaient des débauchés réactionnaires. Les journaux avaient fait une propagande monstre autour de dada plusieurs semaines avant notre arrivée, et l'attente n'aurait pas pu être plus montée. Evidemment, les bons habitants de Prague s'attendaient à voir des vaches vivantes tomber du ciel. Dans la rue la foule se formait derrière nous en criant avec rythme dada, dada ; dans les rédactions des journaux on nous montrait avec complaisance les revolvers avec lesquels on se proposait de nous abattre le 1^{er} mars le cas échéant.

Tout cela avait fortement atteint le cerveau de Baader. Le pauvre piétiste s'était fait une toute autre image de notre tournée dada. Il avait espéré revenir auprès de sa femme et de ses enfants, les poches pleines d'argent, tirer un facile revenu de dada, et après l'accomplissement de ses devoirs conjugaux, se retirer avec sa pipe remplie de tabac-Ersatz *Germania* pour rêver de ses actes héroïques. Maintenant il fallait dire adieu à sa précieuse vie et finir sa carrière poétique à la morgue de Prague. Dans sa panique il était prêt à tout promettre, à supporter la disgrâce de son cousin, le vieux Jehova, qui était si souvent son allié, s'Il le protégeait, seulement cette fois-ci, de la dissolution de son individualité comme Barde. *Dum vita superest, bene est.*

La représentation à la Bourse des Produits devait commencer à 8 heures. A 7 heures 30, je demandais à Hausmann où était Baader. « Il m'a laissé un mot, me disant, qu'il doit aller à la poste. » Ainsi il nous laissa croire jusqu'au dernier moment qu'il reviendrait. Il agissait ainsi pour nous empêcher de changer notre programme, pour nous livrer plus sûrement à la colère du public.

La ville entière était en effervescence. Des milliers de personnes se pressaient autour des entrées de la Bourse des Produits. Par douzaines, les gens étaient assis sur les accoudoirs des fenêtres et sur les pianos, furieux et hurlants.

Hausmann et moi attendions dans une excitation grandissante dans une petite antichambre, qu'on nous avait aménagée comme loge d'artiste. Déjà les vitres commençaient à se briser. Il était 8 heures 20. Aucun signe de Baader. Ce n'est qu'à ce moment là que nous réalisâmes ce qui se passait. Hausmann se rappelait avoir vu une lettre poussée sous son linge "à Hausmann et Huelsenbeck". Maintenant c'était clair, Baader nous avait laissés tomber, nous devons passer sans lui à travers le "hokus-pokus".

La situation n'aurait pas pu être pire. La scène, une plate-forme improvisée en bois, ne pouvait être atteinte qu'à travers la foule des spectateurs, et Baader s'était enfui avec la moitié des manuscrits. C'était le moment d'agir ou de mourir. Hic Rhodus ! Mes chers lecteurs, grâce à Dieu et notre routine, une grande victoire pour dada fut gagnée le 1^{er} mars à Prague.

Le 2 mars Hausmann et moi montions une fois de plus sur la scène, devant un cercle plus intime au Mozarteum, encore une fois avec grand succès.

Le 5 mars nous étions à Karlsbad, où nous pouvions constater à notre grande satisfaction, que dada est éternel et appelé à la Gloire immortelle. »

Mais nos activités dada ne se limitaient pas seulement à des soirées et autres choses semblables.

Un après-midi j'étais assis avec Baader au Café Josty à la Postdamerplatz, notre quartier général. C'était vers la fin de mars 1919. De tous côtés des révoltes et des coups de force éclataient, tous réprimés d'une manière plus ou moins sanglante.

Comme un éclair une idée me vint. « Cherche-moi le Bottin de

Nikolassée » dis-je à Baader. « Que veux-tu en faire ? » « Ecoute : nous allons fonder une République dada à Nikolassée. » « Comment veux-tu faire ça ? » « Je ne sais pas encore, mais nous le saurons bientôt. »

Baader s'en fut et revint deux minutes après avec le Bottin. « Bien, maintenant fais attention. Nous allons démontrer qu'on peut fonder des républiques sans violence, sans répandre le sang, sans armes, sans rien d'autre qu'une machine à écrire. Mais d'abord, donne-moi le Bottin, et note les noms que je te dirai et les amendes que nous leur infligerons. »

Baader flaira l'air libre et s'y mit avec ardeur. Il écrivait dans son bloc-notes : « M. Untel dix mille marks d'amende etc... etc... » Après avoir établi une bonne liste de noms, je dis : « Assez. Maintenant viennent les ordres révolutionnaires : La République dadaïste de Nikolassée est déclarée par le Conseil Général Dada le 1^{er} avril 1919. La circulation du chemin de fer entre Nikolassée et Wansee d'un côté et Schlachtensee de l'autre côté est interrompue définitivement. Les pompiers doivent être alertés par principe toutes les heures. Les huissiers sont appelés à faire rentrer les amendes fixées chez les accusés mentionnés sur la liste. Ceux-ci sont déclarés : *Bourgeois futiles* car ils sont propriétaires de villas, et, en cas de résistance, à arrêter et à mettre en prison. »

Baader écrivait : « Très bien, mais je ne vois pas encore, comment tu... » « Sois tranquille, nous voulons, je te l'ai déjà dit, donner l'exemple, qu'on peut sans violence renverser l'ordre public. Le soir du 1^{er} avril nous arriverons à six heures moins le quart à Nikolassée et nous collerons nos ordres sur les murs et sur les arbres, puis nous irons droit à l'Hôtel de Ville. Là nous demanderons à parler au maire et nous lui dirons : Monsieur, nous avons proclamé Nikolassée République indépendante. Rendez-nous le pouvoir, donnez-nous la caisse de la ville, ordonnez aux employés d'obéir à nos ordres. Nous avons dehors deux mille hommes de troupe avec des fusils et des grenades à main. Toute résistance est inutile. Naturellement, nous serons seuls, mais tu verras que ça impressionne. »

Baader était enthousiasmé. « Permits-moi de mettre mon ami M... au courant, me dit-il, je propose que nous le nommions Ministre des Finances. »

J'étais d'accord, mais cela devait se révéler une faute. Le bon-

homme prit peur et dévoila notre secret à la mairie. Plus tard, une amie, la Baronne de Glumer, qui travaillait à la mairie, m'a raconté que les conseillers municipaux eurent une telle frousse, que le 1^{er} avril il y avait vraiment un régiment de soldats à Nikolassee, pas pour nous, mais contre nous ! Il ne crurent pas que nous voulions venir à deux, seulement armés d'une machine à écrire.

Ainsi la belle occasion de montrer au monde qu'on peut faire quelque chose avec rien était manquée, et aucune démonstration ne pourrait plus clairement témoigner de nos intentions non sanglantes.

Oui... oui, les dadaïstes étaient des petits malins !!!!

PRÉ |
sentisme
|

JE n'étais pas dadaïste pour mon plaisir. Dada était mort à Berlin, mais Berlin, ce n'était pas moi. Le Club dada était mort, mais à cause d'un décès, on ne change ni de caractère ni de convictions. Tant pis pour les autres, les Grosz, Heartfield, Mehring, Huelsenbeck, s'ils pouvaient abandonner quelque chose d'un jour à l'autre, moi, je n'obéissais qu'à moi-même. Dada était un mot, mais l'état intellectuel et individuel compris sous ce mot pendant deux ans, continuait en moi. Comme mon état, mon existence n'avaient pas changé, comme tout était présent comme avant, comme j'étais PRÉSENT, je conçus mon manifeste *PRÉsentisme*, dont la phrase centrale est celle-ci : « L'homme nouveau doit avoir le courage d'être nouveau » (paru dans *De Stijl* édité par Théo van Doesburg en 1921).²³

Je n'étais pas seulement le camarade qui restait dans la *ligne*, j'avais un autre côté. La vie est ambivalente et ses symboles dans l'art ont souffert pendant trop de siècles des manœuvres unilatérales des coteries.

Moholy-Nagy m'a écrit plus tard : « Vous n'étiez pas seulement l'un des plus avancés parmi les constructivistes... mais votre caractère d'hôte distingué, duquel on ne sait rien... empêche votre entourage de vous reconnaître... ».

Au mois de février 1921 j'ai beaucoup écrit. Prenons au hasard de mon bloc-notes ces extraits, qui définissent parfaitement l'état d'esprit dans lequel je me trouvais quand j'écrivis mon manifeste PRÉsentisme.

« L'anthropomorphisme, l'impulsion de n'accorder de la valeur que par rapport à l'homme, la nécessité naïve d'expliquer de la manière la plus commode les problèmes sensoriels pour devenir le Maître du Monde et des Choses, ont donné naissance à l'art illusionniste. L'art ancien était une construction, un résumé groupé d'une manière absolutiste autour d'un centre, l'art nouveau est une décentralisation, une décomposition du point central, une dissolution. Cela conduit ou bien à la fin de tout art, ou à un art tout à fait nouveau, dans lequel les notions courantes, la nostalgie naïve de voir le monde à travers la volonté humaine comme s'il était une imagination de l'homme, et de l'identifier à la réalité n'a plus de valeur.

Des théories de Picasso et de Kandinsky surgit la théorie de l'équivalence de Segal ; en voulant rapprocher l'œuvre d'art de la réalité spirituelle, en la décentralisant destructivement, on égalise les valeurs. La théorie de l'équivalence dérive de cette expérience intérieure : qu'il n'y a pas de résumé, mais seulement des pénétrations simultanées, elle est un perfectionnement de la simultanéité des futuristes et de Delaunay.

Tout cela ne suffit pas pour amener un développement au-delà de l'optique conventionnelle.

La peinture et la sculpture sont des leçons d'aperception. A la suite de la dernière performance de l'optique newtonienne dans l'impression (qui contient déjà tous les éléments destructifs) nous avançons vers une optique solaire, nous arrivons à la véritable essence de la lumière qui se manifeste par la couleur. L'essentiel de la lumière est d'être dynamique — il n'y a plus (et il ne peut plus y avoir) de centre de composition plastique dans une optique solaire, parce que, dans un sens supérieur, il ne s'agit que d'interdépendances. »

12. 2. 21.

L'art nouveau devrait maintenant être à la portée des hommes simples. Mais comment le réaliser, puisqu'il n'y a plus rien de communément compréhensible, de simple et de saisissable ? On reproche à cet art d'être purement intuitif, d'être d'inspiration inaccessible à une interprétation et de n'en avoir même pas besoin.

De l'état expérimental de l'art, les savants bourgeois et les historiens d'art concluent à la ruine de l'art, et même de toute la civilisation. Ceci est un point de vue faux et superficiel.

Un spécimen d'art peut mourir, tout comme les idées naïves de

possession et de droit, vieilles de plusieurs millénaires sont en train de mourir, mais pas inutilement, mais pour faire naître la réalité d'un esprit nouveau, d'une société nouvelle et dans celle-ci, d'une nouvelle humanité qui ne peut et ne doit plus s'occuper des valeurs anciennes et dépassées.

A la période révolutionnaire des formes dans l'art suit l'époque grandiose des révolutions économiques et de toute la société avec ses lois et institutions. Mais rien ne finit sans former quelque chose de nouveau. Nous vivons le commencement de la nouvelle humanité et de la nouvelle optique.

Chaque événement au monde transforme l'homme. »

Nous ne sommes pas des photographes

“ Nous VOYONS le ciel et la terre, mais nous les voyons terminés et identiques, plus ou moins grands ou petits, plus hauts ou plus bas. Le fait que nous distinguons le haut et le bas dérive de notre sentiment inné de la gravité qui se présente dans la vie des choses, des relativités, comme force morale, comme valeur. Comme les choses sont petites ou grandes, elles sont également disposées l'une au-dessus ou au-dessous de l'autre ! L'œil humain évalue moralement, tandis que, pour la réalité spirituelle, il n'existe ni haut ni bas, ni grand ni petit, ni dedans ni dehors...

Nous avons depuis des millénaires adapté notre œil à une optique qui reflète nos notions de possession et nos tendances : à l'infériorité : nous perdrons notre assurance d'être debout, d'être des hommes, si par la perspective d'un haut et bas, d'un petit et grand, nous ne préservons la conscience naturelle de notre supériorité sur l'entourage, par une vision *surcompensatoire*.

Comme nous ne voyons pas d'une manière purement subjective, c'est-à-dire en même temps avec la plus grande objectivité, mais égocentrique, la véritable vue, la vision libérée des ressentiments

devrait être dépouillée de la gravité et des formes primitives euclidiennes, comme notre esprit se détourne du symbole de l'oppression, de la tyrannie, qui doit couvrir l'esclavage : la pyramide.

Dans un monde où nous n'aurions plus besoin d'être des dominateurs par peur, nous n'oserions plus imposer notre petit ego corporel comme juge optique des réalités spirituelles d'un monde qui n'est pas composé de limites corporelles. Nous ne pouvons pas être des photographes oppresseurs, mais des émotionnés !

Notre vision, formée par l'art, doit symboliser les relations spatiales des corps. Comme en plastique ou en peinture nous ne pouvons reproduire que relativement la pénétration réelle de la vision vivante : nous devons nous résigner aux limites de leurs formes d'expression. Nous ne pouvons pas nous restreindre à une méthode, aussi séduisante soit-elle ; qu'elle soit basée sur la géométrie euclidienne, la perspective ou les formules arbitraires de l'expressionnisme ou du futurisme. Ce sont là des problèmes de la photographie, plus exacte et plus juste que notre œil qui devrait être vivant et dynamique.

La vision, quand elle est créatrice, est la configuration des tensions et distensions des relations essentielles d'un corps, que ce soit homme, bête, plante, pierre, machine, partie ou entité, grand ou petit : elle n'est jamais le centre froidement et mécaniquement vu. Mais, par les dimensions de l'espace elle est réduite à l'essence qui appartient aux choses ou aux corps. Elle est contraste, qui nécessite son complément. La mécanique morte ou notre vue déterminée par Newton n'est ni la vision, ni la perception, mais la division du phénomène optique vivant et dynamique en rubriques classifiées, en multiples catégories et notions.

La peinture et la plastique ont pour but de cristalliser la réalité spirituelle, la trace de l'infini dans l'identité, la position de l'homme dans le monde des relations, dans lequel il ne sera plus naïvement égocentrique en formant le faite de la pyramide, mais auquel, par son étendue dans toutes les directions, il sera forcé de participer.

Nous n'avons pas des yeux pour pouvoir voir, où se trouve notre possession – VOIR veut dire, reconnaître dans l'esprit, percevoir dans toutes les directions.

Non, nous ne sommes pas et ne voulons pas être des photographes ! ”

Et maintenant voici le

Manifeste du PRÉsentisme contre le Dupontisme de l'âme Teutonique

“ Vivre, cela veut dire : comprimer toute les possibilités, toutes les données de la seconde en une énergie tangible – Sagesse. L'éternité n'est rien, elle n'est ni plus vieille ni meilleure que le Moyen Âge, elle descend d'hier, elle est dans la lune ou dans la bouche édentée du vieillard, renforcée par la ridicule intelligence bourgeoise, qui ressemble à un frein à air comprimé !

Balayons tous les vieux préjugés, le préjugé qu'hier quelque chose était bien ou que demain ce sera encore mieux, non ! Saisissons la seconde d'aujourd'hui ! Le temps est un oignon : sous sa première peau sort, à la lumière, une autre peau et encore une autre. Mais nous voulons la lumière !

L'homme a deux tendances essentielles : celle vers l'impossible et celle vers les innombrables possibilités. L'impossible ne lui réussira pas instantanément, dans notre temps, au jour d'aujourd'hui – que ce soit Dieu ou le Principe Créateur ou la Dynamique Vivante, qui, comme un moteur-aspirateur comprime le monde, la vie et les événements en les faisant former un monde possible. Par une naïveté ridicule l'homme a besoin de montrer sa nostalgie pour l'idéal irréalisable, et cette impossibilité irréalisable, c'est de se transformer soi-même en une boule monstrueuse animée par un mouvement perpétuel, qui comme le soleil planerait dans l'espace ! A bas, cette nostalgie, à bas, l'impossible, irréalisable !!! Laissez cela aux héros et héroïnes !!!

Nous voulons nous en tenir au possible inexprimable et bienfai-

sant ! Nous voulons lier au moment ses multiples émanations et nous voulons être transformés en êtres vivants par tout le *possible*, qui transforme la vie par la conscience mécanique, par des inventions hardies, par la réalisation des idées, par l'esprit (car rien d'autre ne mérite d'être appelé « Esprit »), en ingénieur fort de ses capacités multiples ! Laissons de côté toutes les vieilles sentimentalités, l'utopie de la nouveauté devient plus vite réalité que les cerveaux embourgeoisés par la sécurité, éternellement prudents, ne le croient !

Dans le crépuscule monstrueux qui nous entoure, qui nous comprime le cœur et le cerveau, parce qu'il peut devenir la nuit ou la lumière, à l'instant prenons une décision énergique ! Nous voulons la lumière, qui pénètre tous les corps, nous ne voulons pas laisser s'abîmer les fines émanations relatives sous nos yeux fatigués ; nous voulons, avec la lumière, la grande Amérique non-découverte, la VIE !

Dans le gris fâcheux d'un désespoir qui proteste, nous voulons ouvrir toutes les soupapes et mettre les ventilateurs électriques en violente rotation pour créer l'atmosphère propre à nos idées contemporaines ! Dans cette platitude d'Europe centrale, nous souhaitons enfin un monde réel, une synthèse de l'esprit et de la matière, et non les éternelles analyses et bagatelles hargneuses de l'âme allemande ! Le temps des psychologies et relativités destructrices est passé... nous l'avons enterré définitivement il y a juste une heure. Nous sommes devant l'ultime décision en faveur d'un monde possible !

Nous voyons à nos pieds le Moyen Âge, le classicisme dépassé, la mystique et le penchant pour le charme vulgaire – nous ne désirons pas les raviver par des plagiat, ni par des abstractions qui ne tiennent plus que par un fil ! La Beauté, c'est quelque chose qui naît pendant le procédé de production !

Nous voulons affronter avec courage notre seconde créatrice ! Au lieu de cela, nous voyons autour de nous la tendance à la réhabilitation des vieilles idoles. Déjà un grand nombre de gens troublent la clarté nécessaire à notre conscience par des gestes de magiciens devant des vieilleries. Nous voulons être nouveaux, hardis, plus qu'Américains, nous voulons être complètement irrespectueux, le plus beau passé ne doit pas nous lier !

Le vieil Etat et les formes économiques se transforment sous le choc de la progression de la classe ouvrière. Notre devoir est d'élever les réalités correspondantes de la vie spirituelle, les soi-disant sciences et arts, au niveau du PRÉSENT.

Pourquoi ne pouvons-nous pas peindre aujourd'hui des tableaux comme Botticelli, Michel-Ange, Léonard ou Le Titien ? Parce que l'homme a entièrement changé dans notre conscience, et non uniquement parce que nous avons le téléphone, l'avion, le piano électrique ou le tapis-roulant, mais surtout parce que toute notre psychophysique s'est transformée par notre expérience.

Nous n'avons plus l'esprit borné de l'homme du Moyen Âge qui croyait à l'importance de l'individu, vivant dans une ville étroite, avec un rien de ciel au-dessus et qui avait tout juste place dans le haut du tableau de l'artiste. Nous traversons l'éther en avion et nous sommes devenus de si petits points dans l'immensité de l'espace, que la perspective ne suffit plus pour le décrire. Tout cela est révolu !

Que celui qui a besoin de beauté la recherche dans les Musées ! Mais ne commettons pas de plagiat, notre tâche ne peut plus être de glorifier la beauté humaine, le rôle de l'anthropomorphisme naïf est terminé. La beauté de la vie quotidienne est déterminée par le mannequin, l'art des perruquiers et des coiffeurs, l'exactitude d'une construction technique ! Nous tendons à la conformité par les procédés de plus en plus mécaniques du travail, nous devons nous habituer à l'idée de voir naître l'art dans les ateliers des usines !

Notre art, c'est déjà aujourd'hui le film ! Il est en même temps événement, plastique et tableau. Il est le mécanisme de la petite vie sentimentale. Mais nous ne voulons plus nous laisser émouvoir par les nécessités du travail, de la pluie, des piqûres de moustiques ou de l'ivresse dominicale, qui rendent les apparences du monde si émouvantes aux Dupont, tandis que pour nous, cette Beauté représente l'art d'être mort. Quand on presse une chose vivante dans une forme rigide, quand on la tue, elle devient « immortelle » – à bon droit.

Mais nous voulons vivre et mourir, nous voulons être renversés et déchirés par cette mystérieuse dimension, par notre sixième sens, le mouvement ! Pour prendre conscience de vivre, de vivre aujourd'hui !

Et ainsi nous voulons décentrer notre regard qui est restrictif et rivé sur l'objet, car notre regard s'est élargi par la science, il est devenu rond et plein. Nous avons absorbé toutes les possibilités optiques et nous poursuivrons l'optique jusqu'aux phénomènes essentiels de la lumière ! Nous aimons la lumière et son mouvement ! Et la science nous montre la possibilité de l'abandon volontairement provoqué des forces inhérentes à l'atome ! Chaque chose en son

temps ! Masaccio, Filippo Lippi, Castagno, Piero della Francesca, Mantegna, Melozzo da Forli ont fait la découverte du monde pour leur époque : le portrait et la représentation des caractères, la continuation de l'illusionnisme des Grecs.

L'époque ultérieure de l'élargissement optique était l'impressionnisme. Ses descendants directs étaient les futuristes, les rénovateurs hardis de nos idées optiques. Car la perspective du xv^e siècle n'est pas plus qu'une construction technique auxiliaire ; qui oserait représenter par ce moyen les impressions de l'homme actuel, les changements continuels d'une rue de grande ville dans la lumière, avec sa hâte et son mouvement, et où la perspective reste seulement une partie abstraite et non réelle ? Nous voulons arriver à travers les analyses des futuristes et des plagiaires des maîtres du Moyen Âge à notre optique adéquate. Car, qu'est-ce que l'art ? Un non-sens, s'il ne nous fournit que des règles esthétiques destinées à nous diriger avec sûreté entre la géographie de la ville, l'agriculture, la tarte aux pommes et les seins de femmes !

Nous réclamons la peinture électrique, scientifique !!! Les ondes du son, de la lumière et de l'électricité ne se distinguent que par leur longueur et amplitude ; après les expériences de Thomas Wilfred en Amérique sur des phénomènes colorés flottant librement dans l'air, et les expériences de la T. S. F. américaine et allemande, il sera facile d'employer les ondes sonores en les dirigeant à travers les transformateurs géants, qui les transmettront en spectacles aériens colorés et musicaux... Dans la nuit des drames de lumière se dérouleront au ciel, dans la journée les transformateurs feront sonner l'atmosphère !!!

Grâce à l'électricité nous sommes capables de transformer nos émanations haptiques en couleurs mobiles, en sons, en une nouvelle musique. Le tactilisme préconisé par Marinetti, qui permettrait de faire crier sous l'effet de rubans roulants de surfaces différentes, n'est qu'un *ersatz* du sadisme des combats des gladiateurs romains, il est né de cet esprit, mais ne représente rien de nouveau.

Nous réclamons l'élargissement et la conquête de tous nos sens ! Nous voulons ouvrir toutes les frontières !!! D'Italie nous vient la nouvelle du tactilisme de Marinetti ; il a conçu le problème de la sensation haptique d'une manière peu claire et l'a abîmé ! Marinetti, l'homme le plus moderne d'Europe, nous est antipathique car il part du hasard et non de la conscience supérieure. A bas, tout ce qui n'est

pas vital, à bas, toute tranquillité !!! Il nous faut nous convaincre que le sens du toucher est mêlé à tous nos sens, ou plutôt qu'il est la base décisive de tous les sens. Si nous nous rendons compte que le sens haptique dont les émanations excentriques sont projetées à travers les six cents kilomètres de l'atmosphère terrestre jusqu'à Sirius et aux Pléïades, nous ne comprenons pas pourquoi l'on ne ferait pas de la plus importante de nos aperceptions, un nouvel art.

Nous réclamons le haptisme, ainsi que l'odorisme ! Élargissons le sens haptique et donnons-lui des bases scientifiques au-delà du hasard actuel ! L'art haptique donnera à l'homme une connaissance plus large ! Pourquoi maintenir sentimentalement les arts anciens de l'œil et de l'oreille (peinture et musique) ? Pourquoi, en tout cas, s'en tenir aux sentiments qui ne consistent qu'en mémoire, aux souvenirs ?

Que l'homme nouveau ait le courage d'être nouveau !!!

Laissons aux faibles qui ne peuvent s'en passer la photographie de la vie, la psychologie, la compréhension des émotions de l'âme et du cœur, nous ne risquons pas de nous en défaire, pas plus que de notre propre constitution corporelle, des faux-cols ou des culottes de femmes !

L'art des boîtes à cigares ou des cartons de savon suffit aux éternels amateurs d'eux-mêmes et de la beauté de leur Charlotte.

Osons pénétrer dans nos émanations créatrices mêmes. Ce qui paraît difficile dans un pays comme l'Allemagne où il n'est pas une idée d'importance qui n'ait été réduite en un objet utile pour le cabinet de toilette de la psyché de cette race.

Le seul homme moderne de cette contrée, Richard Huelsenbeck, s'est retiré dans l'obscurité, respectons son silence !

A bas la massivité de l'âme allemande ! Nous voulons affiner notre sens corporel le plus important : vive l'émanation haptique !!!

A bas le tactilisme superficiellement compris, le haptisme est la différenciation de la conception moderne de la vie !

Construisons des stations d'émetteurs haptiques et téléhaptiques ! Le théâtre haptique secouera cette classe bourgeoise de fossoyeurs, qui s'est mise à hiberner éternellement sur ses économies et soi-disant sciences, il l'atteindra au plus profond de ses énergies vitales amoindries et les dissoudra !!!

Nous savons bien, qu'il y a des devoirs élevés, mais nous ne voulons pas adorer par faiblesse et impuissance un idéal inacces-

sible. Nous voulons enfin rompre avec les appuis sentimentaux, que ce soit Dieu, Idéal ou Gloire ! Notre devoir est de combattre le romantisme universel dans sa dernière forme, la plus fine, et forcer les hommes à prendre conscience de leur devoir actuel, urgent et nécessaire, celui qui les attend chacun à sa place, au lieu de poursuivre une fleur bleue ou des désirs non-contemporains, qui cachent leur incapacité de travailler dans le PRÉSENT !

Nous réfutons la prétention mensongère, qu'à notre époque en dissolution les « idéaux d'un avenir lointain » sont plus importants que le travail. Reconnaissons que l'homme même le plus valeureux ou la pensée la plus élevée ne dépassent jamais ce qui est connu de tous, qu'il n'est donné à personne de concevoir des idées qui ne soient préconçues et déjà existantes dans la conscience de la société !

Nous demandons que finisse la petite escroquerie individuelle, et nous exigeons l'élargissement et le renouvellement des émanations sensorielles de l'homme, parce que la naissance d'une humanité intrépide et non-historique, la classe ouvrière, les a devancés.

L'individu, considéré comme atome, n'a qu'un devoir : trouver sa loi par n'importe quelle forme de travail imposé à son propre égo endurci – contre cet égo. Dans ce nouveau monde actuel nous devons réaliser l'abandon volontaire de toutes les forces inhérentes à l'atome !!!

”

Berlin, février 1921

RAOUL HAUSMANN

SALUT AUX CAMARADES !

Je ne réussis à tirer aucun chien de derrière le poêle. Mon manifeste fut salué avec « sympathie » par le seul Marinetti, qui m'envoya en réponse son livre *Les Mots en liberté* ²⁴ dédié. Les autres n'en voulurent rien savoir. Alors j'écrivis deux autres manifestes : *Hanneton vole* et *Victoire, Triomphe, Tabac et Haricots !* dans lesquels je concentrais mes idées sur l'existence. Les deux manifestes parurent en 1922 dans la revue *Zenit* à Zagreb, avec une drôle de préface de la rédaction, qui m'excusait, MOI, de ne plus être dadaïste !

Quel scandale était donc dada !!!

**L' impossibilité
du possible**

Voici le manifeste

Victoire, Triomphe, Tabac et Haricots! Manifeste de l'impossible.

L serait préférable de ne jamais écrire de manifestes, malheureusement, on est forcé d'en écrire quand même en raison des malentendus possibles. Et là, d'où personne ne peut s'exclure, il ne reste d'issue à personne – le monde entier est un manifeste de la subjectivité qui se méconnaît elle-même, et qui se veut objective et de ce fait couvre d'un obscurcissement infini son moi propre. Généralement les manifestes tendent à abolir la pesanteur de la terre, ou à déclarer la tête d'une vis le centre du cosmos – pourtant dans l'imagination de l'homme ils veulent paraître faits pour l'éternité. Observons maintenant l'homme sur la terre, et ce qui lui ressemble ou ne lui ressemble pas. Nous lui trouvons d'abord une ressemblance avec une toupie sonore, qui se répète l'identité de son existence avec le monde, en se tournant sur sa pointe ; poussée par une impulsion inconnue, elle s'entête et s'indigne devant cette force centrifuge *ravigotante*, et par là se prouve sa propre catégorie : sa gravitation, sa notion du repos, la pyramide.

La toupie, que quelque chose a mise en rotation, que quelque chose a voulu élever au-dessus de sa véritable essence, retombe et en ceci elle ressemble à l'homme qui, comme elle, dans les formes limitées de l'identité et des notions de conscience, veut se hasarder dans l'infini qui l'attire avec des moyens insuffisants.

L'homme essaie en vain de faire de soi un *perpetuum mobile* transcendant-immanent. Il tourne à cause de sa propre pesanteur, à cause de son impulsion à se maintenir sur un plancher, sur un piédestal,

sans cesse autour de son axe, et il grommelle. Ce grommèlement dénote son habilité pour trouver des différenciations (desquelles, pourtant, il ne sait rien faire) de nouveau exactement comme la toupie sonore, qui, elle aussi, est un caractère ; sa morale consiste dans son illusion d'être cosmique, de prendre part au dynamisme du monde, et elle se couche malgré tout pour se prouver sa propre individualité.

L'homme qui prétend posséder l'individu infini ou la véritable essence de l'être, a, tout comme la toupie, pour devise « le maître se manifeste dans la restriction ». L'axe autour duquel elle – et lui aussi – tournent, leur suffit, et leur confirme à tous deux leur ÉGO infini, qu'ils oignent à priori comme leur propre monument en s'identifiant avec.

Dans le domaine de la machine, le dynamisme ne fait pas de progrès non plus, qu'il s'agisse de la pyramide ou de la machine à coudre, du chemin de fer, ou même de l'avion, tout en soi reste figé, ne connaît que la mécanique du levier, sans vouloir ou pouvoir fonctionner de l'intérieur. La toupie est une nouvelle édition de la pyramide, au lieu du sphinx et des dieux à têtes d'animaux, nous avons la dynamo et le courant alternatif – mais ici comme en Égypte, tout ce qui se veut plus rotatif que les pierres des monuments, est tout aussi mort et mécanique, et même plus inanimé que ceux-là.

Comment pouvons-nous et comment la toupie peut-elle faire éclater notre forme d'existence et la sienne ? Comment pouvons-nous anéantir notre être intime, ses plus-values spirituelles, ce qui résulte de l'emploi de toutes ses possibilités – se coucher sur le côté et y rester – comment rendre plus énergétique et dynamique le besoin de repos à partir des tensions intérieures spatiales et des limites qui, du reste, ne sont imaginées que pour faire ressortir les différenciations ? Ainsi l'homme est bâti autour de sa ligne médiane, pourtant à cause de ses particularités il ne ressemble plus ici à la toupie – au bras gauche correspond le bras droit, à un œil correspond l'autre ; le cœur, l'estomac, le foie, la rate, les entrailles et l'appendice font exception – ils sont asymétriques et ne dépendent pas de l'axe ; ce sont les organes qui semblent les plus inutiles, mais qui garantissent la dynamique vivante du corps, ils sont la dynamo et ont surmonté la pesanteur – que l'homme soit debout, couché ou suspendu, ils pompent les liquides à l'endroit où il le faut, comme si la toupie-homme tournait à leur guise et non autour de son axe.

Qu'est-ce qui a rendu l'homme si présomptueux ? L'homme a réussi la marche debout – contrairement – mais cependant en analogie avec la toupie formée de deux pyramides dont les bases imaginées se touchent – tandis que l'homme, en vertu de l'éclatement, du déchirement de son centre, du déplacement de son organe central, le cerveau, dans une partie déterminée de son corps, la tête, l'homme est devenu pyramide, un mécanisme, un être oblique avec un centre de gravité détourné.

Contrairement à la toupie, la machine homme tend vers la mécanique du levier. Mais nous considérons le levier comme une infériorité cosmique, comme une entrave aux fonctions (au lieu de la tension spatiale, presque astrale de la toupie qui n'est pas devenue étoile, parce qu'elle tourne entre deux pôles et non autour de son véritable centre) parce qu'elle a toujours besoin du déclenchement de la volonté placée au-dessus de son corps. Et pourquoi l'homme en a-t-il besoin ? Parce que, plus encore que la toupie, il s'est formé de son propre malentendu, pour se prouver qu'il est supérieur à l'animal, qui reste toujours courbé vers la terre, se tient toujours au sol et reste toujours ployé, l'homme voulait – au lieu de la mécanique sûre de quatre supports – ne se servir que de deux, ce drôle d'oiseau, ne voulait rien apprendre de la toupie.

Pourquoi l'homme ne voulait-il pas surpasser l'animal, surpasser la toupie sonore et son impératif catégorique de rotation sur place et faire de soi l'organe de ses désirs : se faire étoile – ses émanations haptiques, ses facultés de sensations excentriques atteignent les étoiles – mais il n'est pas devenu étoile lui-même, à cause d'un étrange morcellement, d'un déchirement de son centre, en cerveau et sexe.

Quel parallélisme entre la folie de l'infériorité qui pousse la toupie à prendre la dynamique qui la fait tourner pour quelque chose de superficiel venant de l'extérieur et le sentiment de culpabilité qui porte l'homme à projeter son centre hors de son centre corporel, dans le membre de son corps qui lui semble en être le plus digne.

Pourquoi faut-il que tout se ressemble ? Pourquoi faut-il que la toupie sonore projette son axe hors de la circonférence de son corps – comme l'escargot ses yeux ? Pourquoi faut-il que l'homme soit aussi bête que l'escargot, la toupie ou la girafe ? Pourquoi l'homme n'a-t-il accordé de voler, d'être étoile, qu'à ses organes réceptifs, ses yeux et ses oreilles ? Pourquoi l'homme a-t-il dû garder l'inobjectivité de la toupie ?

Si l'homme avait fait de lui-même un mouvement perpétuel, en réduisant son axe à un point central, en un seul organe combiné de cerveau et sexe, il n'aurait vraiment plus besoin d'être fier de pouvoir changer de position, de pouvoir comme son misérable prototype, la toupie sonore, changer de la position verticale à l'horizontale. Non, l'homme serait une étoile, il serait rond, sans sa tête qui dépasse sans raison toutes les possibilités dynamiques : il serait un corps qui n'aurait pas besoin de cette déplorable machine, l'avion, qui n'a qu'en apparence vaincu la gravitation, la pesanteur.

En ceci tout se ressemble. L'homme ressemble à la toupie sonore, en ce qu'il emploie de faux moyens pour satisfaire sa plus profonde nostalgie : son désir de devenir un monde indépendant tournant autour de soi. La toupie ne voit sa dignité que dans sa résistance contre le mouvement, l'homme s'en distingue un peu, parce qu'il transporte mécaniquement le mouvement au-dessus de lui.

L'homme et la toupie sonore se ressemblent-ils ou sont-ils essentiellement différents ? Ils se ressemblent, du moins en ce qu'ils confondent toujours la véritable dynamique et l'apparente. Ils se ressemblent en ce que la toupie ne peut pas rentrer ses pôles en son centre, aussi peu que l'homme est capable de se concentrer, malgré ses nostalgies imprécises, qui l'éparpillent et le désarticulent encore davantage, tout comme la philosophie, la loi éthique et d'autres mécanismes de refoulement qu'il a honte d'abandonner, au lieu de former résolument son propre centre en faisant un organe central de son cerveau et de son sexe.

De même qu'il est certain qu'il lui est impossible de mettre la volonté cosmique et transcendante de sa tête en accord avec son sexe, lequel exige l'identité, vous ne me saurez aucun gré de ce manifeste et vous m'aurez sérieusement mal compris...

Achetez-vous du cyanure de mercure !!!

6. III. 21.

I
Antidada
et **M**erz
I

JE veux retracer ici la continuation du combat autour de dada, car je ne pouvais pas abandonner la lutte ; ma conscience du présent me l'interdisait. Mais comme il me semblait nécessaire de ne pas continuer cette lutte seul, je cherchais des alliés. Au loin et au large, personne, sauf un, qui était de mon espèce (ou moi de la sienne), Kurt Schwitters.

Nous avons fait connaissance en 1918 à Berlin. Un soir au *Café des Westens*, Richard, le vendeur de journaux bossu et rouquin vint à ma-table et me dit : « Il y a là un monsieur, qui voudrait vous parler ». Alors j'y allai. Vraiment, un homme d'environ mon âge était assis là, il avait des cheveux châtain, des yeux bleus, un nez droit, une bouche un peu molle, un menton peu énergique, tout cela surmontant un col haut et une cravate foncée. L'homme se leva.

« Mon nom est Schwitters, Kurt Schwitters ». Ce nom, je ne l'avais jamais entendu auparavant. Nous nous assîmes. Je demandai :

« Qu'est-ce que vous faites ? »

– Je suis peintre, je cloue mes tableaux ».

Ça, c'était nouveau et sympathique. Nous poursuivîmes nos questions réciproques et j'appris que l'homme faisait aussi des poèmes. Il m'en récita plusieurs. Ils me semblaient encore sous l'influence de Stramm, mais l'un de ces poèmes me sembla bon et nouveau.

Enfin l'homme, qui s'appelait Schwitters, dit : « J'aimerais être

accepté au Club dada ». Naturellement je ne pouvais pas décider seul, alors je lui dis que j'en parlerais au Club et l'informerai.

Le lendemain, au Conseil Général, chez Huelsenbeck, j'appris que ce Schwitters était déjà un peu connu, mais pour je ne sais quelle raison Huelsenbeck avait une aversion contre lui. En outre il ne voulait pas accepter au Club dada le « premier venu », bref Schwitters ne lui convenait pas.

Celui-ci accepta la nouvelle sans rien dire, en tout cas sans rien faire connaître. (C'était le point de départ de sa grande indépendance, car Schwitters trouva sa propre forme, il trouva MERZ.)

Cependant, lui et moi avons trouvé d'une manière inexplicable, quoi ? Une sorte de parenté, peut-être minérale, et nous avons continué de sympathiser. Cette sympathie devait encore se renforcer par la suite et devenir une véritable amitié.

Schwitters était d'un caractère entier, il suivait son propre chemin, ne faisait pas de chicanes et pas de diplomatie. Il me plaisait vraiment. Il était tout à fait naturel qu'après la mort de dada à Berlin, nous nous rapprochions. Il avait depuis longtemps inventé *Anna Blume* et MERZ – Merz était autant dada que dada était Merz.

En dadaïste conséquent, j'étais naturellement anti-dada, et comme j'étais PRÉsentiste, tout était en équilibre. Il est caractéristique pour notre parenté intérieure que Kurt et moi, nous ayons sans le savoir, publié en même temps (décembre 1920) presque les mêmes phrases, par lesquelles nous prenions position pour l'absurde, lui à Hanovre : « Je pèse le sens et le non-sens. Je préfère le non-sens, mais ça, c'est une affaire purement individuelle ». Et moi à Berlin : « Le dadaïste aime le non-sens et il hait la sottise ». Tout l'accord et tout le contraste de nos caractères étaient exprimés dans ces phrases.

D'autres rapprochements suivirent, du fait que Schwitters et moi collaborions à la seconde revue de Doesburg, *Mecano*²⁶. C'est probablement Doesburg qui a le plus contribué à raffermir les relations entre nous, autrement cela aurait été plus long et plus compliqué, car Schwitters était très lié au *Sturm* et avec Herwarth Walden, avec lequel j'étais ennemi. Pourquoi ? Parce que ! Surtout à cause de son prussianisme, qui ne dérangeait pas Schwitters complètement apolitique. Il exposait au *Sturm* et y donnait des conférences.

Ainsi nous nous retrouvions par Doesburg dans *Mecano* et *De Stijl*. Ce fut une époque vivante et fertile.

Schwitters était indépendant de nature et peu scrupuleux. Combien de fois me suis-je promené avec lui à Berlin ! Il avait toujours les yeux baissés : il cherchait tout en marchant des objets par terre, matériaux pour ses futurs tableaux-collages. Tout lui convenait : tickets de tramways vieux ou neufs, morceaux de carton, coupures de tissus, boîtes écrasées. Tout était immédiatement classé dans son esprit et destiné à ses collages. Les couleurs originales avaient perdu leur caractère cru suivant leur degré d'usure, elles avaient pâli ou jauni selon le cas, la poussière aussi, la saleté leur avait donné une nouvelle patine. Schwitters le voyait immédiatement, sa capacité de se procurer, choisir et ordonner en route les parties – non – les éléments de ses tableaux, était fantastique. Il va de soi qu'au cours de nos promenades nous ne parlions que d'art, car rien d'autre n'existait pour nous. Nous nous surpassions en idées et en caprices, réci-tant au besoin dans la rue. Que nous importaient les gens !

J'aimais le non-sens et je haïssais la sottise, *Anna Blume* était verte et était maboule. Je, te, toi, nous.²⁷

Voyager avec Schwitters était plaisant. J'ai fait plusieurs voyages avec lui, mais le plus beau fut notre voyage à Prague en septembre 1921.

A ce moment-là Hannah Höch et moi habitions ensemble et Schwitters était venu nous voir. Pour lui, toutes ses pensées étaient faciles à réaliser. Je réfléchis avec lui, comment et où nous pourrions continuer notre combat contre la bêtise. De Berlin, il ne pouvait être question, parce que Schwitters ne voulait pas, sous le nez de Her-warth Walden, entreprendre une manifestation avec moi. Nous déci-dâmes donc de donner une soirée *Anti-dada et Merz* dans ma patrie à Prague. Le programme fut arrêté fin août. Schwitters me montra ce qu'il réciterait, entre autres l'« Alphabet lu à l'envers », qui était son premier pas vers le poème phonétique. Je lui montrai mes poèmes-affiches de 1918, qu'il ne connaissait pas. Il s'en étonna, mais ne fut pas encore mordu. Il n'avait pas encore mordu.

Un matin nous nous retrouvâmes, Kurt, sa femme Helma, Hannah Höch et moi, à Dresde notre lieu de départ. Schwitters aimait tout ce qui était populaire et il économisait où il le pouvait. Il voyageait par principe en 4^e classe (les wagons en bois avaient un simple banc des plus étroits de chaque côté, peu fait pour s'y reposer).

Le voyage s'effectuait d'abord à travers la « Suisse Saxonne ».

Schwitters portait sur lui une petite théière en fer-blanc et à chaque arrêt il descendait chercher de l'eau fraîche à la pompe de la gare. Ses poches étaient pleines du bric-à-brac habituel, papiers sales, restes de boîtes et d'autres choses, en outre des miettes de chocolat et des bonbons, qu'il offrait aimablement de temps à autre et auxquels d'ailleurs, nous renoncions emphatiquement. A Teplice-Sanov, à la frontière tchèque, nous descendîmes du train. Schwitters aimait les ruines et à Teplice il y en avait une, de plus, le voyage en omnibus jusqu'à Prague, d'un seul trait, était un peu fatigant.

A Teplice-Sanov il y avait de véritables merveilles à voir pour des gens comme nous, qui étions habitués aux pires restrictions. Nous étions suffoqués par les devantures remplies de centaines de saucissons, de jambons entiers, de montagnes de gâteaux, et surtout, parce que toutes ces choses étaient véritables, mangeables et vendues sans carte ! En Allemagne les devantures étaient faites de cartons vides. Mais Schwitters tenait toujours à visiter SA ruine, ce qu'il fit avec Helma et Hannah. Moi, je n'en avais pas envie et je restai pendant deux heures à la gare en compagnie d'un vagabond.

Le lendemain nous arrivions à Prague. Cela doit avoir été le 31 août, car notre soirée à la *Bourse des Produits agricoles* était prévue pour le 1^{er} septembre. Nous avons une très belle affiche en langue tchèque, de laquelle nous ne comprenions que les mots *dnes* (aujourd'hui), *Merz* et *Antidada*. Le reste, c'était notre agence de concerts qui le comprenait.

La soirée se passa à merveille. Le public, qui se rappelait bien le scandale dada de février 1920, et qui aurait bien aimé voir un nouveau scandale, fut surpris et immédiatement conquis par la nouveauté et la perfection de notre programme. Sur la scène basse de la salle, deux hommes simples, avec des voix claires, commençaient à réciter alternativement et avec des intonations différentes la « Révolution à Revon » de Schwitters. La première phrase : *Mamma, là se dresse un homme* par Hausmann.²⁸ *Mamma, là se dresse un homme* par Schwitters. *Laisse-le être là* Hausmann et ainsi jusqu'à la fin. Applaudissements enthousiastes. Même procédé avec le poème *Cigares* de Schwitters. L'alternance de nos deux voix aux modulations très variées, enrichissait la répétition du même mot. Le programme continuait par les poèmes phonétiques intitulés *Automobiles d'âme* de Hausmann y compris celui, devenu célèbre par la suite : *f m s b t ö z ä u... etc.*

Que Schwitters récitât « Anna Blume » et « l'Alphabet à l'envers » était naturel. Tout court : ce fut un succès complet. Non, aucun scandale, le succès. Un grand succès. MERZ plus ANTIDADA, le 1^{er} septembre 1921, à Prague.

Le lendemain de cette soirée, nous entreprenions le retour. Nous passions d'abord par la petite ville de Lobosice, parce que là, il y avait l'Elbe, dans lequel Schwitters voulait se baigner, l'absence de maillots de bain ne le gênait nullement. De plus, là aussi il y avait une ruine.

Malheureusement pour Kurt, nous quitions Prague l'après-midi et pour arriver le soir même à Lobosice, il fallait prendre le rapide. Il était comble. En conséquence Kurt et Helma montèrent dans un wagon, Hannah et moi dans un autre.

Arrivés à Lobosice, le soir tombait déjà. Il y avait une sorte de quai couvert au haut d'un rempart. On descendait un escalier. Arrivés en bas, on ne voyait qu'un bois de sapins, rien, rien d'autre sauf à environ deux cents mètres, l'édifice de la gare.

Nous étions là, mais était-ce bien Lobosice ? Schwitters me dit alors : « Hausmann, va là-bas avec Hannah et demande si la ville est loin et si l'on peut y trouver un hôtel pour passer la nuit ». Aussitôt dit aussitôt fait.

Nous revenons. Sous un ciel vert pomme, devant le haut rempart noir brûlait une triste lanterne. Là était dressée une statue, une femme aux bras étendus droit devant elle et, étalés au-dessus, des chemises, du linge. Elle était là comme la femme de Loth. Par terre, à genoux, un homme s'affairait, entouré de souliers, de vêtements, devant une valise éventrée, pleine de papiers, éparpillés comme des entrailles de bête tuée. Il manipulait avec zèle des ciseaux et un tube de colle au-dessus d'un morceau de carton. Les deux personnes étaient Kurt et Helma Schwitters. Jamais ce tableau ne s'effacera de ma mémoire : ces deux figures dans ce sombre RIEN, occupées uniquement d'elles-mêmes. En m'approchant je demandais : « Kurt, que fais-tu là ? » Schwitters leva les yeux et répondit : « J'ai eu l'idée, que je devais vite ajouter à mon tableau-collage 30 B 1 un bout de papier bleu dans le coin de gauche, en bas, j'ai tout de suite fini. »

Ainsi était Kurt Schwitters.

Naturellement, nous avons trouvé un hôtel et nous restâmes trois jours à Lobosice. Schwitters prit son bain dans l'Elbe, ce qui fut plutôt un bain de pieds, tellement l'eau était basse, et je montai avec

lui à la ruine. Il ne parlait pas encore de mes poèmes phonétiques. Cela ne se produisit que le jour où nous visitâmes, en Suisse Saxonne, une célèbre chute d'eau.

Dès le matin Kurt commença *f m s b w t ö z ä u, p g i f f, p g i f f, mü*. Il ne le lâcha pas de la journée. La merveille de l'art hydraulique se trouvait au fond d'un ravin et s'annonçait par une pancarte à une hauteur de deux mètres environ, où l'on pouvait lire : Mettez dix pfennigs et tirez la corde. Il y avait une sorte de manivelle comme dans un W.C.... Kurt jeta une pièce de dix pfennigs dans une boîte et tira : après quelques instants, un mince filet d'eau se mit à pisser en ridicule ruissellement le long des rochers.

Au retour Schwitters recommença *f m s* et *f m s* et toujours *f m s*, c'était un peu trop à la longue. C'était le point de départ de son *Ursonate*..

Schwitters récita d'abord mon poème au *Sturm* sous le titre : « Portrait de Raoul Hausmann », plus tard, vers 1923, il l'avait élargi en le répétant cinquante fois. Enfin en 1932, il inventa le scherzo *lanke trr gll* et d'autres parties et publia le tout sous le titre *Ursonate* dans son numéro 24 de MERZ (il avait cessé de l'appeler « Portrait de Raoul Hausmann »).

Je lui ai vivement reproché à l'époque d'avoir fait de mon invention qui comprenait quatre parties, une sonate *classique*, ce qui me paraissait un blasphème et contraire à la signification phonétique des lettres que j'avais choisies. Mais l'*Ursonate* s'est tellement imposée dans sa forme simili-classique, que personne ne veut plus croire que la plus grande partie est de moi, ce que Schwitters lui-même n'a jamais nié.

Plus tard j'ai encore fait des voyages avec Schwitters. Je me rappelle de l'un d'eux en 1921, nous étions assis sur nos valises dans un wagon comble, toujours de 4^e classe. C'était une cohue inouïe. Un homme avait enlevé ses souliers qui lui faisaient mal et posé ses pieds sur mes genoux ; derrière moi, une femme s'occupait de son nouveau-né couché dans une voiture, qui sentait fort le pipi – un Schwitters inébranlable était assis en face de moi et sténographiait dans son bloc-notes. Il me lisait de temps en temps ce qu'il avait écrit, interrompant agréablement ces huit heures d'*Inferno*. *Auguste Bolte* naquit en grande partie durant ce voyage.

Une autre fois, en décembre 1923, nous donnâmes une matinée MERZ à Hanovre. La représentation fut très réussie. Un des numéros

se déroulait de cette manière : la scène était obscure, de la main gauche je tenais le contact d'une lampe électrique. Schwitters récitait dans l'obscurité un de ses poèmes, puis à chaque deuxième phrase je donnais la lumière et l'on me voyait dans une pose grotesque – ainsi l'obscurité sonnante et le clair silencieux changeaient tour à tour au cours des vingt lignes de son poème.

Schwitters venait souvent chez moi à Berlin. En 1924 le cinéaste Siodmak lui ayant demandé le scénario d'un film *comique*, nous écrivîmes ce scénario ensemble. Il ne fut malheureusement pas accepté et s'est perdu plus tard.

Mais c'est probablement en 1930, que nous avons fait le plus beau travail tous les deux au cours d'une soirée mémorable dont voici le récit :

La province de Hanovre m'envoie son ambassadeur. Là, se dresse un homme. MERZ a sonné à la porte. Maintenant, il se dresse là. Grand, blond, le type de l'instituteur allemand. Un homme se dresse là au milieu de la pièce. La personnification des poubelles métaphysiques d'une ville pudibonde, Hanovre. Revonah. L'homme qui est dressé là sourit à Vera de tout son dentier. Il se tourne vers moi : « Je suis venu pour te voir. Je ne suis pas venu parce que je t'aime. J'ai besoin d'idées nouvelles, et c'est ce que je suis venu chercher chez toi. »

Le long gars s'assied sans cérémonie, dans un fauteuil. Il dit simplement, ouvertement, clairement ce qu'il veut.

« Tu sais, cet opéra de quatre sous – On m'a dit qu'on doit écrire des opéras. Alors, j'ai pensé à toi. J'ai le commencement d'une idée, et tu dois me faire les *songs*. »

Rien que ça, là.

« Bien, nous en parlerons, mais j'ai justement trois billets pour le film sur le Pamir qu'on donne au Nollendorfplatz. Veux-tu venir avec nous ?

– Naturellement, je viendrai, pourquoi ne viendrais-je pas, si ça va, da – da.

– Bien ! alors préparons-nous et partons, on parlera plus tard de notre pièce. »

Soudain quelque chose, quelque part dans la pièce paraît tout en carton, comme si tout sortait de boîtes de carton. Ça se sent sec et vieux. Alors je dis à Merz :

« Qu'est-ce que tu as fait ces temps-ci ?

– Moi ? On m'a proposé d'écrire une pièce moderne pour le théâtre. L'Opéra de Berlin cherche une pièce moderne. Ça doit durer au moins une heure. Je vais te dire ce que je veux faire : une pièce politique, avec lutte des classes. Oui, et j'ai une bonne idée. Je partage la scène en deux parties dans le sens de la hauteur. En haut il y a des gens et en bas il y a des gens. Ils crient alternativement et avec rythme « haut, haut, haut » – « bas, bas, bas ». De temps en temps quelques-uns de ceux d'en haut descendent sur des échelles en bas, et quelques-uns de ceux d'en bas montent en haut. Je crois, qu'on peut bien faire ça pendant une heure. Pourrais-je l'étirer sur deux heures ? On payerait davantage, si ça durait plus longtemps.

– Mais si, je crois bien, que tu peux le faire durer deux heures, seulement il faudrait beaucoup de gradations et nuances dans le dialogue.

– Mais, est-ce que l'idée te plaît ? La trouves-tu bonne ?

– Je la trouve vraiment très bonne – l'essence des problèmes de la société humaine est développée d'une manière que tout le monde comprendra.

– Eh bien, ça me fait plaisir, je crois vraiment que c'est aussi bon qu'Eschyle. »

MERZ, le Schwitters (c'est son nom, mais en réalité c'est une notion, comme si l'on disait : le loustic) – prend pour la première fois conscience des cheveux de laiton de Vera, et dit « Pourquoi frises-tu tes cheveux, comme un chapeau ? Mais ça te va bien. Comme je tutoie Raoul et Heta, nous pourrions nous tutoyer aussi, hein ? »

« Volontiers, pourquoi pas ? » répond-elle. Il en est ainsi décidé ! Elle ferme la porte, par laquelle ils s'en vont comme une clef de la serrure.

Ça doit être une soirée de mai. Le poète dirait « Air de mai, parfum d'autos, beaucoup de gens dehors » – mais près de la gare champêtre de Charlottenbourg, il ne se passe rien.

Merz dit : « J'ai une nouvelle manière de parler, connais-tu la langue ERR ? Der Errberrterr murrs errberrten, veverr err errsen kann. J'applique ça à toute chose. C'est étonnant et amusant. »

Je réponds : « So lang der ARPsch in die Weste pARscht, wird keine ARPscheit angefARPscht, hein ? »²⁹

Avec des farces de ce genre fusant sans cesse des deux côtés, on arrive au cinéma. On achète un billet pour Schwitters, on entre et on s'assied.

« Alors, maintenant nous pouvons commencer à parler sérieusement. Quelle sorte de pièce veux-tu écrire ?

– Comment, vous ne voulez tout de même pas écrire une pièce ici, pendant qu'on passe le film ? dit Vera.

– Et pourquoi pas ? Merz m'expose son plan, et les idées nous viendront en regardant l'ascension du Toit du Monde par l'expédition russe. Merz va sténo-sténo, cela suffit. »

La salle est encore à moitié vide, l'éclairage très faible. Les spectateurs arrivent lentement. Schwitters commence :

« Alors, écoute ! Je pense à une femme dans une chambre, par la fenêtre de laquelle on voit une gare. On voit arriver un train et un représentant de commerce en descendre. Il fonce droit vers la maison. Il frappe et la femme ouvre. Naturellement, un *song* doit déjà exprimer l'attente de la femme qui voit venir le voyageur. Le deuxième *song*, doit intervenir au moment où ils se voient. Puis ils échangent quelques mots. Ils se mettent d'accord pour partir le soir même par le train. Troisième *song*, le mari arrive, le représentant et lui font connaissance. Quatrième *song*, sur la dureté de la vie. Adieux et départ. La femme et le voyageur se regardent, comprennent seuls quelques allusions à leur fuite. On voit de nouveau le voyageur descendre la rue vers la gare. Là, j'imagine un *song* nostalgique de la femme sur la solitude dans le mariage. Plus loin, je ne sais pas encore, mais nous pouvons réfléchir ensemble là-dessus. »

Je dis : « Attends un peu. Nous devons d'abord fixer tous les détails, l'ameublement de la chambre, les noms des personnages etc., ensuite les conséquences ne pourront pas nous échapper. Mais attends. Regardons le commencement du film. »

La salle est plongée dans l'obscurité, sur l'écran une quantité de textes, de noms, la carte de l'U.R.S.S., une autre du Pamir. Des bureaux quelconques pleins d'hommes. Les membres de l'expédition. Des préparatifs de voyage. Je dis à mi-voix :

« As-tu un bloc-notes ? Alors écris : la femme s'appellera Marie et son mari Charles. Tu sais, comme dans la chanson : "Marie, pourquoi pleures-tu". Ça doit être tout simple. Le voyageur doit avoir un nom romantique, disons Richard. L'as-tu déjà écrit ?

– Oui. »

Sur l'écran des hommes montent dans un train démodé.

« Maintenant la chambre. Tu as déjà dit, on voit la gare par la fenêtre. Marie debout devant la fenêtre, fer électrique en main,

repassa du linge sur une table. En même temps elle peut très bien chanter. A droite de la fenêtre il y aura un tilleul d'appartement sur une étagère, dans un pot de majolique de toutes les couleurs. A côté des battants de la fenêtre, des rideaux de dentelles et des stores de velours rouge. Et puis, attends, oui... le linge dans un panier sur une chaise de cuisine. Quelque part, il doit y avoir un buffet sculpté, tu sais, avec des ornements Renaissance et des colonnes torsées ; la partie supérieure peut avoir une porte ouverte. Pour faire pendant au mur d'en face quelques assiettes fleuries, comme ça, en bleu foncé, rouge et vert olive. Qu'en penses-tu, mettrons-nous encore un lustre de cristal au plafond ?

– Non, ça nous cacherait la vue.

– Tant pis. Mais un tapis simili-oriental doit être là.

– Tu as une fantaisie folle, dit Vera.

– Oui, si je comprends bien Merz, tout doit être très banal, pas aussi exagéré que l'*Opéra de quat' sous*. N'est-ce pas, Kurt ? »

Sur l'écran on voit une lointaine chaîne de montagnes.

« Très bien. C'est comme ça que je l'ai pensé.

– Ici, je placerais le premier *song*, à peu près comme cela : le mariage est une prison, où l'on n'a qu'à travailler pour le Seigneur et Maître, être épouse et bonne ménagère veut dire : faire la cuisine, laver le linge, raccommoder les chaussettes, balayer et jamais de récompense du mari pour tout ce travail ; il lit son journal et trouve mal tout ce que l'on fait, pas la moindre trace d'amour. Si seulement j'étais restée jeune fille, si seulement quelqu'un arrivait pour m'enlever par le premier train.

– Oui, tu peux faire ce que tu veux, il me semble que ça va bien. »

Que font ceux-là sur l'écran ? Ils font la cordée, ont des sacs d'alpiniste sur le dos et marchent sur un haut-plateau. Tant mieux. La photographie est bonne. Les Russes s'y connaissent.

Merz regarde très peu le film, il réfléchit, examine ce que je lui dis et sténo-sténo dans son bloc-notes.

Les montagnes se rapprochent. Les gens se déchargent et dressent des tentes.

« Oh, écoute, nous avons oublié quelque chose de très important dans l'ameublement : le grand coquillage Nautilus.

– Quoi, quel coquillage ? Celui qui est marron tacheté de blanc, rose à l'intérieur et qu'on met à l'oreille pour entendre le bruissement de la mer ?

– Non, ce grand, comme de la nacre à l’extérieur, mais avec des rainures.

– Connais pas.

– Pourtant, il doit être là, sur le napperon en dentelles sur le buffet. Écris-le toujours. »

Heta est très mécontente. Pourquoi ces deux-là doivent-ils continuellement bavarder pendant qu’on regarde un si beau film. C’est trop bête. Ne peuvent-ils pas faire cela plus tard, dehors ? L’ascension commence, toute la colonne marche sur des rochers sombres, au-dessus on voit les cîmes enneigées.

« Marie ne chante plus. Le commis voyageur Richard monte la rue de la gare, on l’a vu descendre du train, mais Marie n’a rien vu – qu’en penses-tu ?

– La pièce sera en principe une pantomime, il ne nous faudra des mots que dans les scènes principales. Alternance de silence et de parler. Marie pourrait cesser de repasser et regarder par la fenêtre.

– Non, je pense au coup de foudre au moment où Richard après avoir frappé, ouvre la porte et se trouve devant Marie.

– Oui, bien !

– Il dira : “Belle Dame, je suis représentant en frigidaires *Edelweiss*, notre appareil vous manque sûrement, – Non, répond Marie, justement le froid ne me manque pas.” – Elle regarde Richard avec de grands yeux bleus. – “La plus belle des belles, dit-il, je vois, je sens, je devine, ce qui vous manque, ce qu’on ne peut pas acheter : un cœur chaud !” – Ils tombent dans les bras l’un de l’autre. Baiser. – Puis Marie dit : “Bien aimé, nous allons nous enfuir. Charles va venir tout de suite. – Ah, je comprends, c’est l’époux.” – Je crois que, maintenant seulement, il doit y avoir un duo sur la puissance de l’amour et du destin, et ils veulent fuir, rester toujours ensemble. Le soir ils se rencontreront à la gare et prendront le train. Ça te plaît ?

– J’avais cru que nous ferions plus de *songs*. Mais pour l’instant je l’écris comme tu l’as dit. Tu es plus conséquent que moi dans ces choses-là. »

Sur l’écran on traverse des ponts de neige, on grimpe, on gravit, on tire, un dur travail se déroule. Je regarde, je réfléchis. Schwitters attend.

« Mais je me tiens strictement à ton plan. Charles rentre chez lui, reconnaît tout de suite à sa serviette que Richard est représentant de commerce (celui-ci sort quelques prospectus, pour écarter tout soupçon). Marie raconte qu’il lui a proposé un frigidaire. Ici, j’intro-

duirais un grand *song* sur l'ingratitude. Charles se plaint, dit qu'il ne peut rien acheter, on gagne si peu, les temps sont si durs, et Marie, comme toutes les femmes, n'entend rien à l'économie. Et de nouveau le journal n'est pas à sa place, ni les pantoufles. Il la déprécie en toute manière. Il met Richard en garde contre le mariage, car toutes les femmes donnent des soucis, coûtent de l'argent et ne sont jamais contentes.»

Une mêlée effroyable se déroule entre des aiguilles de glace et des pointes de rocher, le vent soulève des nuages de poussière de neige.

« A cela, Richard répondra par un *contre-song*. Je ne sais pas encore comment, mais il doit être à double sens et être compris différemment par Charles et par Marie. J'aurai bien une idée. Ça viendra tout seul.»

Le film touche à sa fin : déjà on plante au sommet de petits drapeaux à faucille et marteau. On l'appellera Hauteur de Lénine. Encore une sorte d'apothéose et : FIN.

Les gens se lèvent de leurs sièges – de cinéma – et s'en vont. On se traîne lentement. Dehors, il fait nuit noire.

Merz dit : « Nous n'avons pas encore fini, et je ne veux pas cesser avant, allons dans une confiserie.

– J'en connais une tout près d'ici » dit Vera.

Bon, allons-y. Lentement en flânant on y arrive. On s'assied à une table. On commande à la serveuse des gâteaux et du café glacé. (Elle ne baise jamais un morceau de glace). Il en résulte, qu'un morceau de baiser est d'ELLE ou de la glace. Mamma, là se dresse un morceau de glace qu'elle ne baise jamais : un homme.

Merz sort déjà son bloc-notes, il me regarde, lève le crayon, attend pour sténo-sténo. Sténo-noter.

« Tu es bien pressé.

– Mais oui, il faut l'avoir fini aujourd'hui, demain je repars pour Revon.

– Bon, si tu y tiens. Je suis d'avis que Marie laisse Charles assis là où il est. Elle range son linge et disparaît.

– Bien, et après ?

– Je pense qu'on laisse Charles (après un moment de silence) s'endormir derrière son journal. Sous son ronflement on entend le train qui vient d'arriver. On voit Richard sur le quai. Mais la fin doit être tout à fait différente de ce que l'on attend. La fuite ne doit pas réussir, car Marie n'a pas la force de suivre sa fantaisie. Elle entre

avec une valise, un manteau et un drapeau, elle voit Charles assis sans pantoufles, elle regarde par la fenêtre, pose sa valise, se met à genoux, lui ôte ses souliers et lui met ses pantoufles. La locomotive siffle, Marie sursaute, voit Richard regarder par la fenêtre d'un wagon, un long sifflement : le train démarre. Marie appelle : Richard. – Elle tombe à genoux. Charles se réveille, il regarde et ne voit rien, et la pièce finit avec un *song* de Charles et de Marie sur la sécurité et la tranquillité dans le mariage. Autrement, ce serait trop dramatique, ainsi tout reste banal. Marie peut pleurer un peu, si tu veux.

Apothéose : le quai est vide, Charles en bâillant conduit Marie dans l'autre pièce. Il n'est pas besoin de mots. Tout le monde sait que c'est la chambre à coucher ».

Merz met son cahier dans sa poche. Il conclut précipitamment :

« Non, non, ce n'est pas encore fini. Marie revient encore une fois, se dirige vers la fenêtre et tire les doubles rideaux en peluche, en détournant les yeux de la rue. Tout est obscur quand on l'entend fermer la porte derrière elle. L'habitude a vaincu les désirs

– Eh bien, dis-je, le tout doit être mi-pantomime, mi-mélo. Rien à voir avec l'opéra. Ça c'est nouveau ».

Schwitters lève la tête.

« Crois-tu que cela suffit ? Je ne voulais pas faire un drame, mais une pièce qui montre très simplement l'action ou la loi de la banalité. Mais est-ce que ce n'est pas trop simpliste ? En tout cas, il me semble, que nous avons trop peu de *songs*.

– On peut faire les *songs* plus longs. Mais je trouve que nous ne pouvons pas faire un mélodrame. Et que Marie ne suive pas sa fantaisie est juste.

– Tu peux avoir raison. En tout cas, nous resterons en relations, et je t'enverrai le brouillon pour que tu puisses faire les *songs*. Mais tu ne dois pas trop tarder, comme toujours ».

Oh, je promets tout. Schwitters ne veut pas veiller trop longtemps ; on paie, on prend congé. Son hôtel se trouve quelque part près de la gare d'Anhalt.

« Je n'ai, me confie-t-il, la chambre que pour la nuit, jusqu'à huit heures du matin ; pendant la journée elle est louée à quelqu'un d'autre » – c'est une véritable maison de passe. Une occasion à bon marché, toujours son économie.

Drôle d'Oiseau.

U **I**
ne revue
néo-dadaïste
I

LE 15 juin 1946 j'envoyai une lettre à Kurt Schwitters, dont j'avais reçu l'adresse par Moholy-Nagy. J'étais isolé à Limoges et mes amis étaient dispersés dans le monde. Schwitters résidait alors à Ambleside, dans le Westmoreland, en Angleterre. Depuis mon départ de Paris en 1939, je n'avais jamais plus rien entendu de lui : apprendre son adresse réveilla mon esprit combatif. Je lui envoyai donc cette lettre : « Écoute, mon Vieux ! Je suis en train d'écrire une histoire du mouvement dada en Allemagne. Depuis que tu as *adopté* mon *fmsbwtézé* personne ne m'en croit plus l'inventeur, surtout depuis que tu t'es approprié mon poème dans ton *Ursonate*. Je veux pourtant enterrer nos différends là-dessus. Regarde-donc ! Non étions de loin les figures les plus fantastiques et les plus énergiques d'Allemagne, le comprends-tu ? Prends-tu le compte ? »

La riposte de Schwitters fut immédiate et affirmative – aussi, je lui proposai d'éditer avec moi une nouvelle petite revue (que j'appelais au début *Pinhole-Post*, plus tard, sur son insistance je raccourcis le titre en PIN) – consacrée exclusivement à une poésie entièrement nouvelle et non-conformiste.

Schwitters accepta avec enthousiasme et nous avons développé nos idées durant toute l'année 1946 et jusqu'à la fin de 1947. Finalement, il nous fallut abandonner notre intention de publier cette revue prévue seulement pour Schwitters et moi, à la fois éditeurs et collaborateurs.

Parler du travail artistique et idéologique élaboré entre Schwitters

et moi durant ces deux années dépasserait le cadre de mon *Courrier Dada*. Cependant, voici une lettre de Schwitters, datée du 29 mars 1947, qui peut jeter une lumière insolite, non seulement sur notre collaboration des années 1946 et 1947, mais aussi sur le véritable caractère de l'attitude et de l'importance de dada dans l'évolution de l'art européen :

4 Millans Park
Ambleside, Westmoreland
29.3.47.

Cher Raoul,

Je suis très triste, mais malgré tous mes efforts, M. Mesens ne veut pas publier PIN. Même quand je lui ai dit que nous ne voulions pas d'argent, il a ri et a dit, que s'il le publiait, il nous faudrait lui donner de l'argent, mais qu'il n'en avait pas l'intention. Il l'a lu attentivement, mais ne l'a pas aimé. Il dit qu'il aurait été plus actuel il y a vingt-cinq ans, mais que maintenant nous ne rencontrerions pas beaucoup de compréhension. Et encore il ne sait pas ce que tu fais, mais il peut dire que mes dernières peintures sont plus positives qu'il y a vingt-cinq ans. Je ne me rappelle pas exactement, si le mot est « positive ». Toutefois j'ai fait une autre tentative pour trouver un éditeur, mais aussi sans succès. Maintenant je te renvoie le manuscrit. Je regrette, mais je n'ai plus d'espoir. Le temps n'est pas mûr pour cela.

Ici, dans mon studio, j'ai ta photographie datée du 24.4.46. Depuis ce temps-là nous travaillons déjà à PIN. Je trouve que c'est déjà long. Naturellement, il peut y avoir un miracle, mais soyons patients. Reprends le manuscrit et essaie encore une fois de trouver un éditeur, mais je doute de ton succès. Dès que j'aurai une nouvelle possibilité, je t'écrirai. C'est une honte, mais c'est comme ça.

J'ai lu le livre de M^{me} Giedion.³⁰ Assez joli, mais réellement, il faudrait PIN. Il ne doit pas être dada, mais je vois, le temps n'est pas mûr pour dada. Arp apparaît comme un merveilleux dadaïste. Ball ne l'était jamais. Tzara écrit sur dada, sans être dadaïste lui-même. Tu es un véritable dadaïste. Doesburg était dadaïste aussi, mais à l'écart. Moi, j'étais dadaïste sans intention de l'être. Réellement je suis MERZ. Et MERZ a fait l'*Ursonate* dans une forme symphonique d'après ton poème dada.

Tout ceci est un peu triste, mais, même si dada a fait un travail artistique vraiment excellent, ce n'était pas le but d'une époque, c'était le moyen pour faire de l'art, un art qui n'est pas dada, mais qui a passé à travers dada. On le voit très clairement chez Arp. Mais comme chacun a à passer à travers son propre dada, il n'est pas nécessaire que nous deux publiions PIN pour montrer comment est notre propre dada. Il y aurait plus de mérite à faire faire dada aux autres et même à les faire faire de l'art à travers leur propre dada.

Ce ne sont pas là les idées de Mesens, mais mes propres idées, comme me l'a appris notre expérience.

Mais maintenant j'ai une idée. A Göteborg vit un collectionneur d'art, Mr Gabrielson, je lui écris :

« ... et à présent j'ai un désir. Vous connaissez le dadaïsme. Les premiers qui s'appelaient dadaïstes, étaient Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Hugo Ball et Tristan Tzara. C'était en 1917 à Zurich, Cabaret Voltaire. Dans ce temps Théo van Doesburg travaillait à Leyden, moi à Hanovre et Raoul Hausmann à Berlin. Je m'appelais MERZ, mais les autres m'appelaient dada. Dada était un triomphe sur ce qu'était l'art de ce temps-là. Il montrait à l'art le chemin de la forme.

Du dadaïsme naquit l'art abstrait, le constructivisme et le surréalisme. (Mais quand quelque chose naît de quelque chose, les gens pensent que la première chose n'est plus vivante, même si son but de tuer quelque chose d'antérieur n'est pas réalisé.)

Dada combattait contre la réaction – et combat encore contre de vieilles et nouvelles réactions.

En voyant tout cela, Raoul Hausmann, un vrai dadaïste, et moi, avons écrit un petit bouquin PIN. PIN est le trou à travers lequel on doit ramper pour atteindre l'art. Nous cherchons un éditeur pour PIN – mais en vain. Les éditeurs n'impriment jamais les nécessités. PIN est à l'instant aussi nécessaire que dada l'était en 1919.

(Il y a encore autre chose : il y a des imitateurs, par exemple, les « lettristes » à Paris³¹, qui copient l'*Ursonate* de Hausmann et de moi, et ne nous mentionnent même pas, nous qui l'avons fait vingt-cinq ans avant eux, et avec de meilleures raisons...)»

Meilleurs vœux,
Kurt Schwitters.

H **I**
anneton
vole !

I

Hanneton vole ! Manifeste de toutes les possibilités possibles !

ON écrit des manifestes pour dire quelque chose, quelque chose d'important. Mais moi, je ne pense qu'à la vie même, et que la culture du Moyen Âge était tout en fer ! Pour un chevalier dans son armure d'acier, il devait être difficile, je suppose, d'avoir l'air autrement que beau – (bien que, lui aussi, aurait pu attraper la diarrhée) – il était tout en fer et analogue à la raideur des cathédrales gothiques – fortifié en lui-même, ce à quoi l'homme actuel dans son veston américain ne peut pas prétendre. Pourquoi tout cela a-t-il changé, tout s'est-il transformé, pourquoi les lois du progrès doivent-elles illustrer le progrès dans tous les domaines, au lieu de s'appliquer à démontrer que l'homme est resté égal à lui-même ? Sauf s'il se présentait un homme qui comprenne assez bien l'arithmétique, parce que (liée aux pratiques économiques de ses pensées) pour dominer son « deux et un font trois » au point d'en oublier le manque à compter jusqu'à quatre et l'exploiter comme frein psychique, il se prendrait à bon droit pour un expressionniste.

Beaucoup de gens croient sérieusement que tout, ou au moins quelque chose, s'est transformé. Quoi donc, mon Dieu ? Qu'est-ce qui aurait pu changer ? Le Moyen Âge fourrait ses brigands dans des habits d'acier, et ceux-ci étaient très bien construits – nous préférons le « tissé-main », mais en revanche, les machines maintenant indépendantes, combattent et mangent les doigts ou les têtes des hommes qui les mettent dedans.

Les hommes ont toujours été des frères, que ce soit en Dieu,

Capital, Pensées ou Esprit – ce qui revient au même – comme tout ce qui existe et a existé se compense dans une même forme.

Pourquoi la feuille de tilleul pousse-t-elle et pourquoi grandit-elle ? Parce qu'il y a l'idée de la feuille de tilleul. Que manifeste la feuille de tilleul ? Elle possède une tige, la même tige qu'elle possédait déjà au Moyen Âge ; elle est parcourue de grandes et de petites nervures et par celles-ci sa surface est divisée en nombreux petits complexes qui paraissent embrouillés – tout comme le Moyen Âge paraissait embrouillé, maintenu par un style, parcouru de courants comme par des veines. Tout était la même chose qu'aujourd'hui : la feuille de tilleul, notre époque, le Moyen Âge et beaucoup d'autres choses sont une et même chose. Quelles luttes de classes se déroulent dans la chlorophylle, de laquelle et desquelles nous ne savons rien – et, enfin, le Gothique et les substructions modernes ne se ressemblent-ils pas et ne ressemblent-ils pas à la feuille de tilleul ?

Maintenant, l'expressionniste est un homme qui compte continuellement jusqu'à trois et qui n'a pas appris à compter jusqu'à quatre. Il pourrait prétendre que le gothique est profané par les substructions, comme par exemple, le métro de Londres, de Paris ou de New York. Autant que je connaisse leurs plans et que je puisse en juger ou imaginer des réalités, je n'ai pas connaissance d'un contraste entre une cathédrale gothique et le métro, à part une opposition de leurs directions : l'une étant au-dessus de la surface, l'autre au-dessous de la surface ; mais qu'est-ce que cela signifie ?

Dans les cathédrales gothiques il y avait souvent beaucoup de gens ; de même que dans le métro. Pensons à la feuille de tilleul, il importe peu que l'on identifie les canaux de la feuille avec le système de tuyaux des cathédrales gothiques ou du métro – les cathédrales gothiques étaient des constructions de canalisation spirituelle, tout comme le métro qui nous conduit d'expérience en expérience, et le système des canaux de la feuille de tilleul sert peut-être aussi à sa conscience spirituelle – il suffit que l'on change de point de vue pour que la fausse optique de notre œil nous fasse voir la feuille de tilleul en hauteur, verticalement, ou en largeur, horizontalement.

Notre terre n'est-elle pas la même que celle du Moyen Âge ? N'est-elle pas tout aussi plate que celle-là ? Mais l'expressionniste, l'homme qui ne sait que son un, deux, trois et qui pour cela même, ne veut ou ne peut faire autrement, l'homme des multiples petits

complexes, celui qui élève son égo jusqu'à l'infini – comme il ne sait, et jusqu'à l'infini, que poursuivre son un, deux, trois – cet expressionniste avec son amour du monde, avec son expansion illimitée, se moque de notre feuille de tilleul ; il déclarera que notre feuille doit s'étendre jusqu'aux étoiles, qu'elle n'a pas de forme visible, surtout pas la forme d'un cœur.

Bien, mais que répondrons-nous à cet expressionniste ? Ce sera une réponse difficile à une question difficile ! Si l'on ne veut pas voir dans la forme de cœur de la feuille de tilleul quelque chose de métaphysique, il ne reste plus qu'à souligner, que la feuille de tilleul avait, au Moyen Âge comme aujourd'hui, de doubles relations avec son entourage : premièrement par sa tige par laquelle elle est attachée à la branche, celle-ci à l'arbre et celui-ci à travers ses racines à la terre, deuxièmement, et ceci est un moment imaginé (qui reste invisible) la feuille par ses cellules respire le ciel, même le soleil. La feuille a des yeux verts de chlorophylle, elle devient jaune et aveugle si elle ne regarde pas le soleil, tout comme la terre elle vit dans l'espace céleste que la lune éclaire.

Souvent de grosses mouches se posent sur la feuille de tilleul, pour y sucer sa sueur, leur influence est analogue à celle de la lune sur notre atmosphère, cette lune qui nous apparaît comme une petite lampe électrique. Ce que l'on pourrait répondre, sans renoncer à la forme de cœur de la feuille de tilleul et ce qu'il nous faut répondre, c'est que nous sommes obligés de compter jusqu'à quatre.

Et comme nous ne voulons pas être des expressionnistes, mais des gens qui vivent encore au Moyen Âge, des gens qui dans le métro sentent devant l'invariabilité de la vie leur couler le long du dos un frisson froid de profond respect, il nous faut encore penser qu'il y a plus d'une possibilité de comparaison entre notre époque, le Moyen Âge et la feuille verte en forme de cœur.

Quelquefois des pucerons apparaissent sur une feuille de tilleul, d'innombrables petits êtres vivants, quelquefois aussi la feuille est couverte d'une lèpre brillante et gluante : s'il nous était donné de nous élever à la hauteur de l'esprit du monde qui pénètre tout, plus haut, beaucoup plus haut que l'expressionniste et son manque à compter jusqu'à quatre, nous devrions résolument nous décider à voir dans cette lèpre les mêmes phénomènes de vie que dans les croisades ou les guerres de religion du Moyen Âge, ou dans notre guerre mondiale et les luttes de classes.

En outre, même la décadence de notre soi-disant civilisation occidentale peut être comparée avec l'automne qui fait mourir la feuille, exactement comme notre civilisation la feuille renaît au printemps, car l'arbre reste, comme reste chez nous l'éternel égoïsme et les singularités de la personnalité qui ont créé le soleil, la lune et les étoiles et ne laisseront pas périr la terre.

Au Moyen Âge, l'on croyait que le soleil tournait autour de la terre ; depuis que l'on s'est fait une autre opinion sur les relations astrales, les expressionnistes se croient maintenant obligés de tout voir cosmiquement ; ils croient devoir faire de leur loi que 3×3 ne font jamais 4, un monde d'hyperboles, paraboles, segments de cercles et toutes sortes de géométries – sans remarquer que cette tendance vers le nombre, vers l'identité est tout à fait contraire à l'infini illimité ; sans remarquer que l'un des premiers expressionnistes, l'Arabe M'hame N'he N'Allah, au IV^e siècle, a déjà donné cette définition d'une cosmogonie :

« L'homme, disait-il, s'aime tellement lui-même, qu'il groupe autour de lui autant d'exemplaires similaires que possible, c'est-à-dire, d'hommes, qui par amour de soi se multiplient par centaines et par milliers pour concrétiser : je suis tout cela, cette multitude d'hommes – il est tombé d'accord avec lui-même et toutes ses copies, ses co-hommes, afin que quelque chose se passe. »

(A noter : « que quelque chose doit se passer », la réforme a commencé, les croisades ont commencé et même la migration des peuples, ainsi que notre époque ; pourtant on voit très clairement que tout est resté inchangé, la décision de « faire quelque chose » a toujours été le commencement d'une nouvelle époque, qui ne se distingue de la précédente que pour les spectateurs superficiels.)

– Au commencement des temps tout était obscur, sombre, sans lumière, on tâtonnait d'un trou noir à l'autre – mais le MOI, tous les Co-MOI, désiraient qu'il en fût ainsi. A la longue, il devenait ennuyeux de trébucher dans des trous sombres et obscurs – le MOI individuel et ses nombreuses manifestations, les co-hommes eurent la même idée (et il se devait qu'ils aient tous la même idée en même temps, parce que l'Esprit unit et que la multitude n'est animée que par un seul et même MOI) – ils décidèrent donc d'une volonté commune, de faire venir la lumière par un effort de volonté cosmique, par l'expressionnisme de l'amour mondial : ils mirent, en unissant leurs efforts de concentration spirituelle, une chose lumi-

neuse au ciel, une tache au-dessus de leurs têtes : le soleil. La lumière fut, et toutes les choses furent clairement et consciemment séparées, et la répartition du travail commença.

– Mais les hommes et le MOI en quelque sorte divin – ne peuvent pas toujours veiller, ils doivent pour le plaisir de la contradiction, aussi quelquefois dormir – et dans le sommeil se dispersent les pensées concentrées le jour ; ainsi naquirent du soleil la lune et les étoiles, car il aurait été vraiment ennuyeux qu'il n'y eût que la lumière, la clarté... comme autrefois le noir.

– On voit par là que la sagesse humaine était défaillante au Moyen Âge et dans l'Antiquité... comme elle l'est aujourd'hui.

De grandes œuvres de la conscience divine, du Monde Universel, ont été accomplies – et bien qu'elles brillent au ciel comme des étoiles – elles sont oubliées et dédaignées !!!

– Le Moyen Âge fut l'époque où l'on inventa la poudre : Mais moi je manifeste que, dans ce temps-là aussi, on ne cuisinait qu'à l'eau.

– Même l'expressionnisme existait déjà au Moyen Âge sous une quelconque forme ; au lieu d'une vision cosmique et d'un porte-monnaie plein d'amour du monde, on portait des armures en acier – et si l'on attrapait la diarrhée, on prenait – comme aujourd'hui, le cas échéant, une feuille de tilleul pour...

– Ainsi... le but du manifeste est atteint :

NE PRENEZ JAMAIS LE MÉTRO !!!

17. 01. 1921

Épilogue

LES essais d'explication du dadaïsme comme étant un prototype de l'existentialisme ne manquent pas. Nous trouvons cette tendance dans certains écrits de Richard Huelsenbeck. Dans un manifeste dada³² paru en 1949 à New York, il s'efforçait de dépeindre le dadaïsme en existentialisme, de même que dans son livre *Mit Witz, Licht und Grütze* (1957) et jusqu'à une dernière tentative dans le livre de Willy Verkauf, *Dada* (Editions Niggli, Teufen, Suisse, 1957), où il prétend sérieusement dans un article intitulé «Dada et l'existentialisme» que Dada n'était du commencement qu'un pré-existentialisme. Malheureusement, il est obligé d'admettre qu'il n'a compris le sens réel de dada que beaucoup plus tard et «... notre interprétation dadaïste... de l'art montre le caractère spécifique et le plus existentialiste du mouvement dada de Berlin. Ce caractère est si difficile à définir et si essentiellement spirituel que même ici il m'est difficile d'en parler...»³³

On sait que le philosophe Pyrrhon avait créé une ontologie nouvelle, il parlait un langage «vulgaire» en traitant de l'ek-sistence et de l'a-patheia. Il était le premier existentialiste, et cela, grâce à ses conceptions directement opposées aux conceptions sacerdotales de rigueur depuis le Gilgamesh jusqu'à Hésiode et Homère.

L'explication du phénomène Pyrrhon se trouve dans la théorie d'un éternel retour de Giambattista Vico dans sa *Scienza nuova* où il explique que certaines phases de la Psychomachie reviennent toujours dans le même ordre : au temps des dieux correspond le langage

sacré, au temps des héros le langage métaphorique et au temps des hommes vulgaires le langage vulgaire. Pyrrhon le premier a appliqué, après trois millénaires de hagiographie et de philosophie idéaliste, une méthode de penser et un parler non-sacerdotal. A son époque c'était le scandale, mais d'après Kierkegaard, le scandale dénonce l'absence de Dieu.

Cependant, qu'était dada et qu'était l'élément nouveau du dadaïsme ? Exactement ceci : au lieu de stipuler une nouvelle ontologie, au lieu de formuler un nouveau langage vulgaire, dada a apporté un élément absolument insolite dans la conscience humaine. Dada a créé une sémantique ambivalente-catatonique, un état de penser et de parler, où les mots ne désignent pas encore des catégories, mais se trouvent dans l'équilibre d'un antagonisme convergent, duquel ils retirent une importance nouvelle et complexe.

A ce point neutre d'une « Indifférence créatrice » (S. Friedlaender) l'épimnème n'a pas encore été submergée par des vulgarisations pragmatiques. Le sens primordial des syllabes et même des « lettres » n'est pas limité par un souci de signification – et il était tout naturel, que Ball et moi, indépendamment l'un de l'autre, inventions le poème purement phonétique et moi (en 1918) l'écriture automatique (voir le « Manifeste de l'Ordonnance du Son »).

Je dois le dire clairement : dans la position spirituelle de dada, il ne s'agissait ni de mégalomanie, ni de schizophrénie. Dada était un état en dehors d'une morale d'agressions mal définies, il a exterminé la forêt des psychopompes et archétypes de l'ère des hagiographies mésopotamiennes et grecques.

La méthode dadaïste de disloquer et de désintégrer les formes sémantiques, d'entremêler des mots suivant certaines associations sonores et les formes sculpturales des choses visibles, d'une part dans le photomontage, d'autre part dans la peinture non-figurative, était de la plus grande logique.

Il est indispensable de détruire la légende créée par Huelsenbeck autour de sa personne, car il se dépeint comme le principal initiateur du mouvement dada de Berlin.

Comme je l'ai déjà expliqué, la mentalité de notre groupe de Berlin avait pris son essor à travers la revue *Die Freie Strasse* qui propageait une psychanalyse indépendante de Freud. Lorsque Huelsenbeck écrit : j'ai fondé avec Franz Jung *Die Freie Strasse* – c'est une erreur importante, car la revue fut fondée par Jung pendant le

séjour de Huelsenbeck à Zurich ; elle eut dix numéros et le seul auquel Huelsenbeck ait collaboré est le numéro 8 : *Club dada*. Les numéros 9 et 10 ont paru sous ma direction.

Huelsenbeck fait encore erreur en s'étendant sur deux pages sur sa manière d'habile conférencier, qu'il aurait, dit-il, développée à chaque soirée dada, et surtout en prétendant que l'un de ses « trucs » pour calmer l'agitation du public était d'ouvrir une discussion publique. Huelsenbeck a quelquefois lu une introduction, ce qui est contrôlable par les programmes de nos soirées existant encore, bien qu'il prétende que nous n'avons jamais eu de programme. Quant à son « truc », la réalité est tout à fait différente. La soirée de Dresde fut l'unique démonstration dada où il y eut une discussion publique.

En premier lieu, elle fut annoncée comme devant être une soirée de Baader seul, mais quand j'eus vent de cela, j'allai chercher Huelsenbeck et le décidai à m'accompagner à Dresde, et j'avertis Baader qu'il n'y aurait pas de soirée de lui seul, mais bien de nous trois.

Le public de cette ville comprenait beaucoup d'intellectuels, vivement opposés à dada, et je voulais montrer quelque chose d'insolite. Nous achetâmes des sachets de pois fulminants et je louai un grammophone surmonté d'un énorme haut-parleur comme d'un immense entonnoir. La soirée avait lieu dans la grande salle de la Bourse agricole, et lorsque nous arrivâmes, il y avait environ deux mille spectateurs. La scène assez haute était fermée par un grand rideau en peluche verte. Je demandai un sofa, que l'on plaça sur la scène et je dis à Huelsenbeck et à Baader : « Richard et moi nous nous assoirons là-dessus et toi, Baader, tu nous présenteras au public ». Ce qui était déjà inhabituel pour cette époque. Ensuite, j'installai le grammophone entre les plis du rideau et y plaçai un disque, en même temps je jetai quelques poignées de pois fulminants sur la scène.

Ces hors-d'œuvres provoquèrent aussitôt l'effervescence du public, les gens se pressaient devant la scène, ils étaient tassés sur les gradins des derniers rangs et accrochés aux rebords des fenêtres.

Quand nous entrâmes en scène, Huelsenbeck et moi nous prîmes place sur le sofa en fumant des cigarettes, et Baader nous présenta, pendant que je criais le plus haut possible : « Richard, regarde-moi ces morveux ! » La riposte fut immédiate et un énorme tumulte s'éleva. Huelsenbeck qui commençait son discours ne put le terminer. Alors je me levai, je lus dans mon manifeste : « Entourez-vous de vos généraux et de vos soldats, vous qui vous appelez le peuple

des poètes et des penseurs – vos poètes sont juste bons à être trempés dans les cabinets » – ce qui eut le don d’amener la révolte à son paroxysme.

Comme s’ils répondaient à un signal, plusieurs douzaines de jeunes s’abattirent sur nous. Je me défendais de mon mieux, mais ils étaient nombreux et ils me jetèrent de la scène dans la salle, où la foule se mit à me piétiner, cassant mes lunettes, déchirant mon pantalon. Je hurlai : « Lâchez-moi, je suis étranger ! » et cette formule magique les arrêta.

Remontant sur la scène, j’y retrouvai Huelsenbeck et Baader, qui avaient, eux aussi, pris part à la rixe et qui, maintenant discutaient avec les jeunes gens qui se dévoilèrent appartenir à la jeunesse socialiste. Nous leur assurâmes qu’ils étaient fous, que nous aussi, nous étions socialistes. Ce qui suffit à les calmer, en revanche dans la salle le public rendu furieux commençait à casser les chaises et les bancs mais la police, qui avait été alertée, se borna à dire : « Ah, ce sont seulement les Dadaïstes » et elle s’en alla.

Le moment de trouver une issue était venu. Je proposai à mes camarades : « Installons une discussion publique » et me tournant vers le public, je hurlai de toutes mes forces : « Pour nous c’était un massage agréable, mais pour vous une honte ! Mais pour vous faire plaisir, nous ouvrons une discussion où chacun peut prendre la parole pendant trois minutes ! » puis m’adressant au plus proche, je lui demandai son nom et annonçai « Untel a la parole ». Cet individu commença à crier : « Ces dadaïstes, ce sont des Bolchevistes, ils ont chassé notre roi, pendez-les, tuez-les » alors j’en poussai promptement un autre en avant, mais le résultat ne fut pas meilleur, car celui-ci nous accusait d’être des royalistes. Un seul, le poète Lukken, parla en notre faveur.

Du haut du poulailler quelqu’un criait : « Vous écrivez : les vaches sont assises sur les fils télégraphiques et jouent aux échecs – qu’est-ce que ça veut dire ? » Le scandale montait de plus en plus – alors je dis à Baader : « Tu dois nous sauver, parle-leur en homme pieux ». Sur quoi Baader commença à haranguer cette foule déchaînée en l’assurant que nous n’étions pas des escrocs, que nous étions contre le cinéma et contre le cirque – les passions peu à peu s’apaisaient, faisant place à l’indécision et je choisis ce moment pour entraîner les deux autres au vestiaire. Mais, surprise désagréable, il était fermé. Alors je donnai un peu d’argent à l’un des gardiens, pour

qu'il nous restitue nos vêtements et, à ma demande, qu'il nous conduise à l'escalier de service, que nous dévalâmes aussi vite que possible, car, massée devant la grande porte, la foule nous attendait pour nous « corriger ».

J'espère que par ma description on peut voir que le « truc » que Huelsenbeck « appliquait chaque fois », n'existait que dans son imagination.

Dans son livre, Huelsenbeck se moque de l'inventeur du poème phonétique. Je renvoie le lecteur au chapitre concernant cette forme poétique de ce *Courrier*. Il prétend que le poème phonétique ne peut rien être d'autre qu'une malencontreuse spéculation de poètes de « Café » sans relation avec la vie. Mais dans le livre de Verkauf, il écrit « J'ai inventé avec Schwitters et Hausmann le poème phonétique ».

Il faut rappeler ici qu'à l'exception de quelques phrases en langage faux-nègre, employé dans ses *Prières fantastiques*, il n'a jamais écrit de poème phonétique, et n'en a jamais compris l'importance.

Et maintenant, pour finir ce livre, je dis que Dada n'était pas une sinécure.

Je me rappelle que le lendemain de notre soirée de Dresde, Huelsenbeck me tint ce discours au milieu de l'un de ces ponts, qui relie la vieille ville à la nouvelle : « Sais-tu, l'histoire nous regardera avec d'autres yeux que nos contemporains. Après tous ces tours de dompteurs de bêtes fauves, on nous considérera comme de véritables héros des Croisades. »

Si Tzara a écrit : « Dada est une protestation », si Huelsenbeck lui trouve aujourd'hui un côté mystérieux et insaisissable, si Baader prétendait « Dada est la Cour Suprême du Monde » – moi, je dis que Dada est une attitude spirituelle et pratique, qui n'a pas d'équivalent dans le xx^e siècle. Et c'est beaucoup.

J'ai parlé, il y a un an avec Jean Arp. Je lui racontais qu'à mon avis, Dada était un combat pour un nouvel équilibre intérieur convergent et contradictoire. S'il y avait scandale, Dada savait, qu'il n'y avait pas scandale que là où l'Esprit est absent. Et Arp me répondit : « Dada était une révolte des non-croyants contre les incroyants. »

Alors : hic dada, hic salta !

III^e

PARTIE





PrOSpekT

des VERlag
S

R Hülse_nbeck
e

freie S_tr aße

f juNg man
r. haus n

Herau s
gebeR

1. Mai 1918

grüN Er 2h'5 km
 grüN s Pecht
 W Eich N Rün ha l m E
 bi: W EICH N RÜN wEISS
 KE es rauscht a O BLatt R gELB
 Sonnenblick LiLiLi Holz STÄ m me
 ERde zirpppp P arbeitert Kie
 BL Ä SRRRRP tui-i-i tui-tui rot fereh
 T R grüN
 e MENSCH
 er puhkkukt Tauschen
 wea



Gedicht von K. L.

f

f

fw

fms

fwre

fmsberre

bereretä

fmsberwetä

n

bereretäzä

fmsberwetäzä

n

bereretäzän

fmsberwetäzän

n

fmsberwetäzän

pege

fmsberwetäzän

pegiff

Qui - E

fmsbwtözäu

pggiv-..?mü

OFFEAHBD C

BDOQ, „qjyE!

Fr
anz
J
U
N
..



Der
Sprun
g
aus
der
Welt
!

Re Haus m ann

Direktion r. hausmann
Steglitz zimmermann
strasse 34

dada

DER

50 Pfg.



- O A D G D A T T S A B

16,305

dadadegie

hausmann - baader



3/ 3333/3333

5,0

13 : 7 = 1,85714285

60
40
50
10
30
20
60
40

Ach

3,14159



5.9.2.1 8.3.4.7.10.11.6

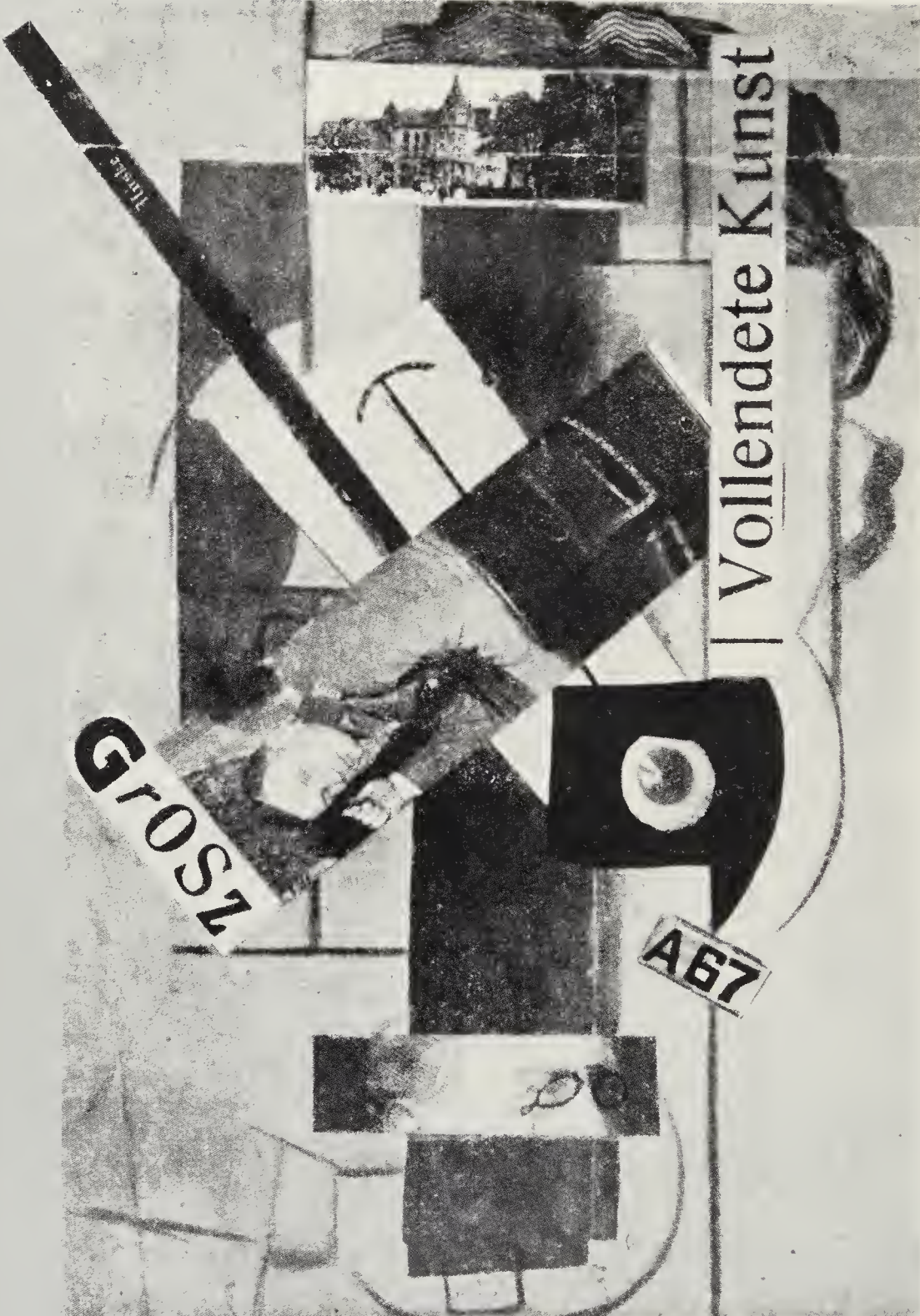
Jahr 1 des Weltfriedens. Avis dada

Hirsch Kupfer schwächer. Wird Deutschland verhungern? Dann muß es unterzeichnen. Fesche junge Dame, zweiundvierziger Figur für Hermann Loeb. Wenn Deutschland nicht unterzeichnet, so wird es wahrscheinlich unterzeichnen. Am Markt der Einheitswerte überwiegen die Kursrückgänge. Wenn aber Deutschland unterzeichnet, so ist es wahrscheinlich, daß es unterzeichnet um nicht zu unterzeichnen. Amorsäle. Achtuhr-abendblattmitbrausendeshimmels. Von Viktorhahn. Loyd George meint, daß es möglich wäre, daß Clémenceau der Ansicht ist, daß Wilson glaubt, Deutschland müsse unterzeichnen, weil es nicht unterzeichnen nicht wird können. Infolgedessen erklärt der club dada sich für die absolute Preßfreiheit, da die Presse das Kulturinstrument ist, ohne das man nie erfahren würde, daß Deutschland endgültig nicht unterzeichnet, blos um zu unterzeichnen. (Club dada, Abt. für Preßfreiheit, soweit die guten Sitten es erlauben.)

Die neue Zeit beginnt
mit dem Todesjahr
des Oberdada

A d 1

Mitwirkende: Baader,
Hausmann, Huelsenbeck,
Tristan Tzara.

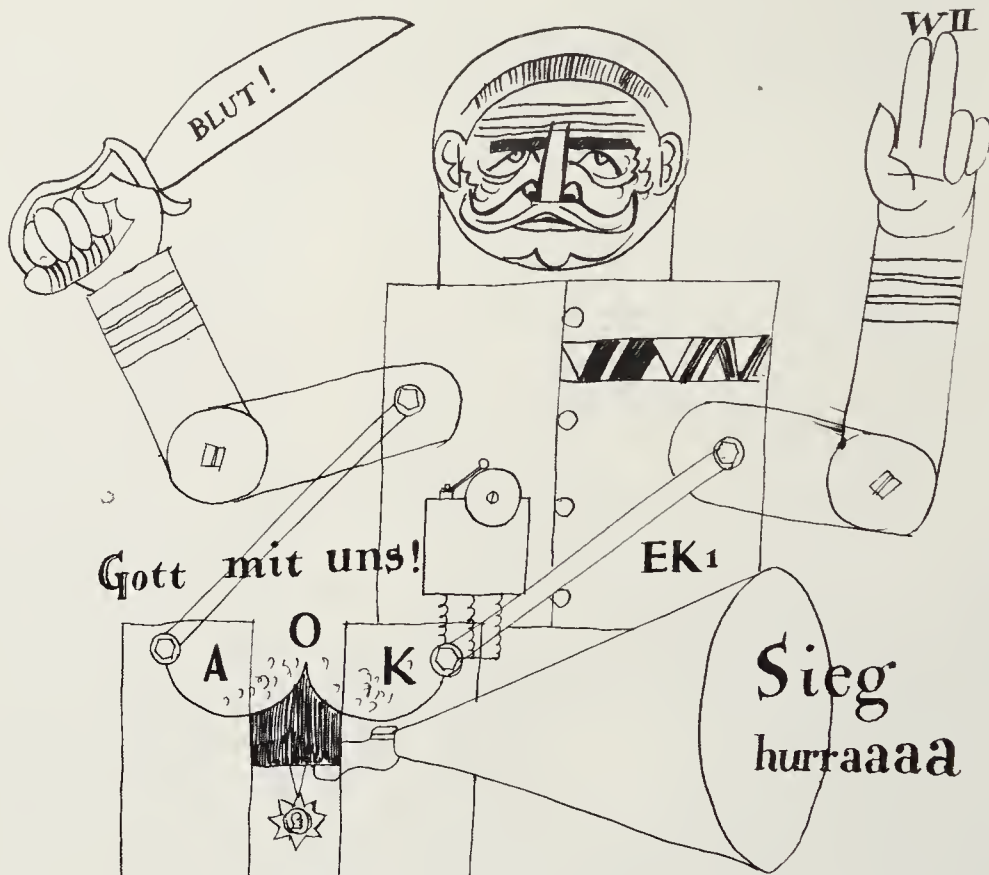


Vollendete Kunst

GROSZ

A67





Gott mit uns!

EK1

A O K

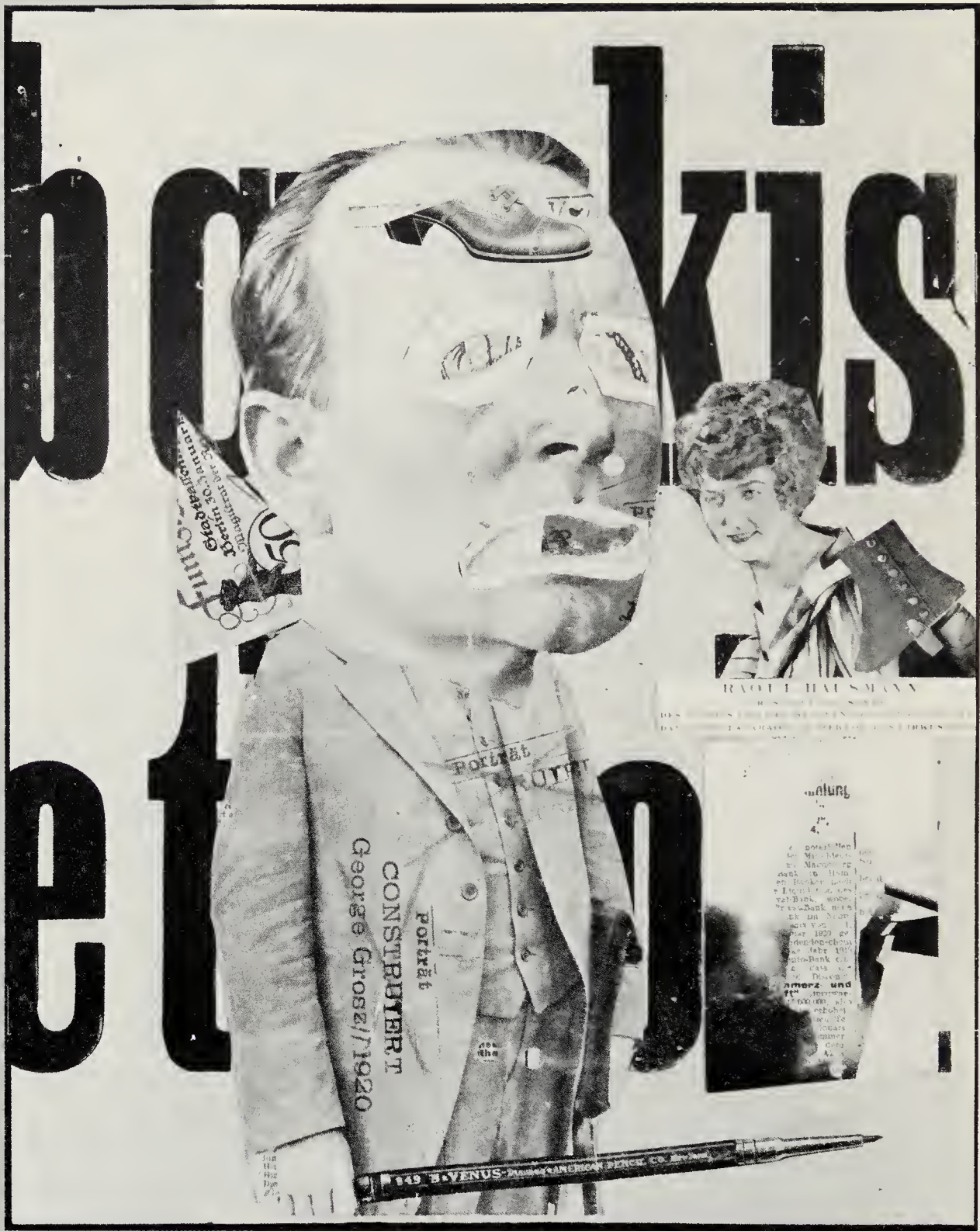
Sieg
hurraaaa

Heilmann 1920

Der eiserne Hindenburg 1920



**Volk, Kunst und Bildung / eine
Flugschrift von Adolf Behne
Der Zweemann / Verlag / Hannover.**



FIMO
 Gedächtnis
 Gegenstand
 100
 100

Porträt
 CONSTRUITERT
 George Grosz/1920

RAUPE HAUSMANN
 ...

...

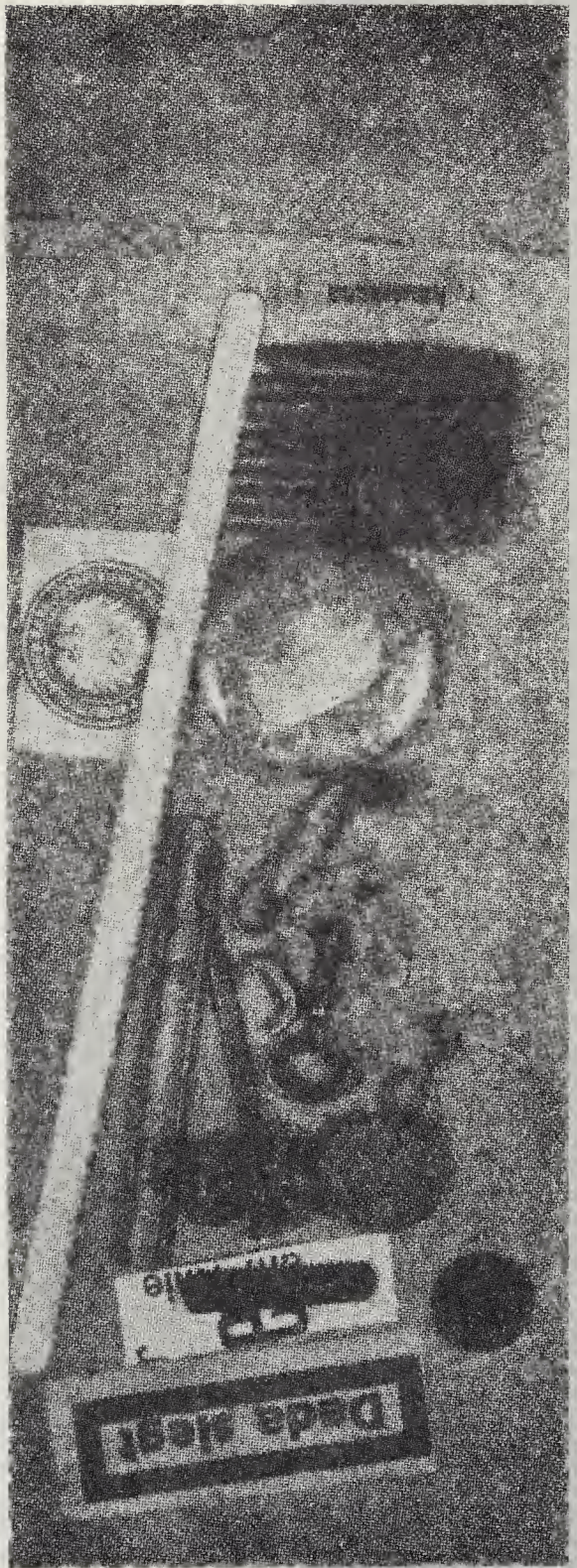
...

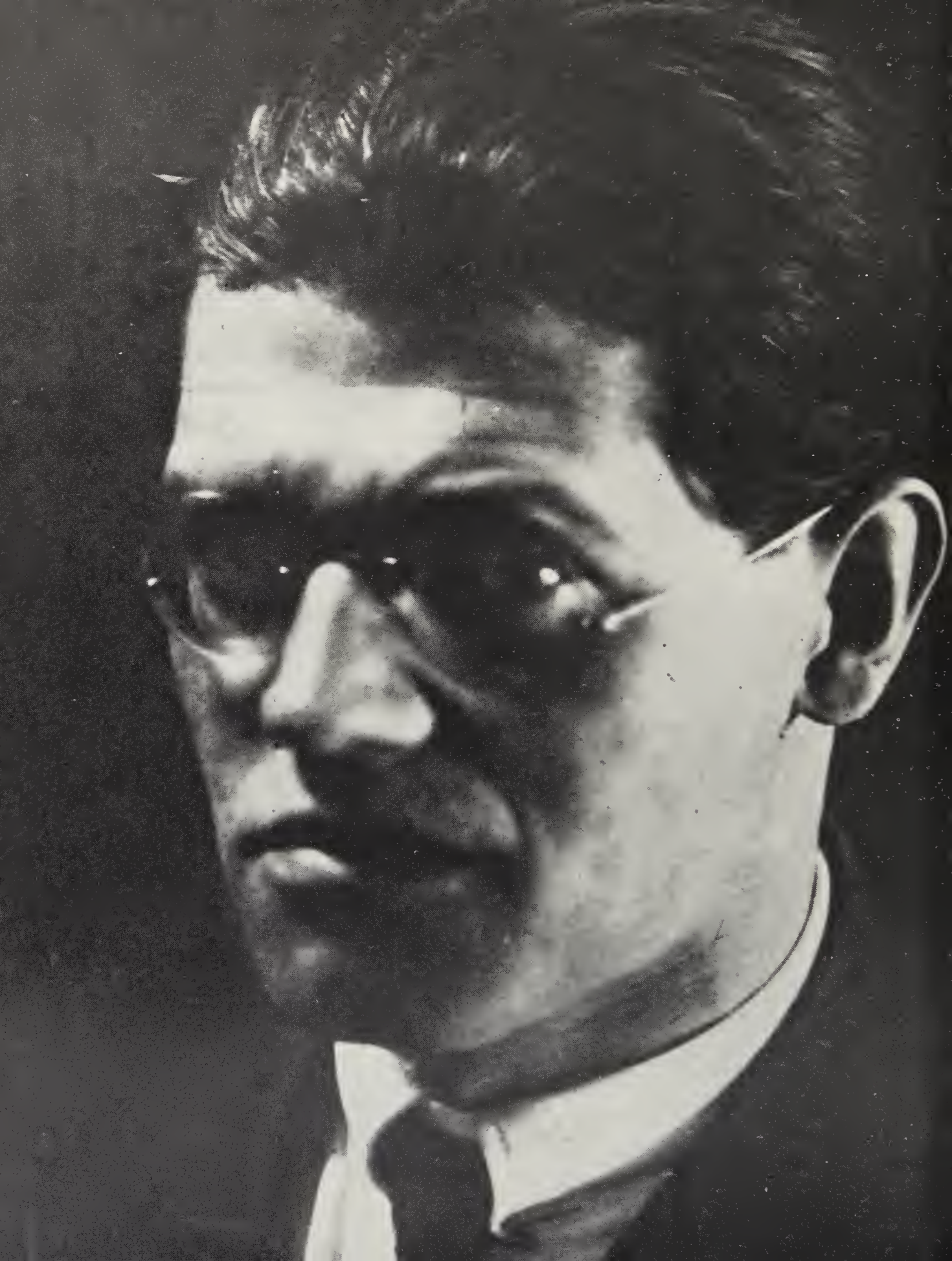
145 5-VENUS-Plumierfabrik PERCO. CO. Bismarck





1. Henri Rousseau · Selbstbildnis
Grosz-Heartfield mont.







PROGRAMM:
 Presentismus, Einleitungsrede Collowov,
 Excentr. Tanz
 ..
 Warum Hindenburg einen Vollbar trägt,
 Berlin Simultem (mit Musik Plant tramp
 Excentr. Tanz Italien, Paris und Prag
 Grotiske Gedichte.
 ..
 An meine Dresdner Krone
 ..
 An Anna Blume
 ..
 Der mechanische Mensch.
 Sketsch mit 3 Personen.

DER VERFASSER
 der

ANNA BLUME

und des

„STEHENDEN MANNES“

KURT SCHWITTERS

und Präsentist und Antidadaist

RAOUL HAUSSMANN

lesen eigene **6. u. 7.** Werke am

Dienstag, Mittwoch **6. u. 7.** September 8 Uhr

im Grössten Uraniasaal

Smečty 22.

Am 6. und 7. September wird Prag zwei ebenso illustre wie excentrische Gäste beherbergen: Kurt Schwitters und Raoul Hausmann, die Schöpfer der Merzkunst und des Presentismus. Mit ihnen erscheint die rätselhafte Anna Blume. Kurt Schwitters mysteriöse Tochter und Geliebte, die in einer Sekunde Welten zu leben vermag. Diese ruhmreiche Gesellschaft wird durch Kinofotomontagen signalisiert in Seelenautomobilen vorgeführt und das ganze Prag wird sie jubelnd begrüssen. Die reaktionäre Revolution in der Literatur, die mit Dada nichts zu tun haben will, wird, wie schon anderwärts auch hier zur Tat werden. Hört euch die Wahrheit über Merr u. Presentismus“ an.

**KARTEN-
 Vorverkauf:**

**Urania,
 Smečty 22.**

**Wetzler,
 Národní tř. 36.**

**Truhlář,
 Koruna und Košík,
 Wenzelsplatz**

Kritiken:

Theodor Däubler im Börsencourier: Kurt Schwitters ist einer der stärksten Künstler, denen Lebensfähige Abstraktionen gelingen.

Adolf Behne: Kurt Schwitters ist als Maler und Dichter und Polemiker ein ganz kostbarer Humorist - und er ist vor allem - nur Kurt Schwitters.

Dr. G. Praetorius: Ich glaube übrigens nicht, dass es sich bei der Geisteskrankheit von K. Schwitters um Paralyse handelt, wie viele annehmen. Vielmehr scheint es sich um eine ziemlich vorgeschrittene dementia praecox zu handeln.

Dresdner Konzert- und Theaterzeitung: Wahnwitz? - in diesem Wahnsinn liegt Methode. Er scheint mir ein zweiter Christian Morgenstern zu sein. Jenaer Volksblatt: - man muss Kurt Schwitters ernst nehmen: in seinen Werken verkörpert sich das raffinesche Genie, das Elend, die Zerrissenheit unserer Zeit, einer hilflos irrenden gärenden Trostlosigkeit.



É I C I A - N - O
 GÉRANT LITÉRAIRE: I. K. BONSET
 No 4 5
 en
 ADMINISTRATIE: UTR JAAGPAD 17, LEIDEN (HOLLAND)
HOLLAND'S BANKROET DOOR DADA
 ■ N. B. Thuisbezorging zonder prijsverhoging.
M
 No. White, Blanc, Wit, Weiß.
 1923
 1923

Et je trouve qu'on a en tort de dire que le Dadaïsme, le Cubisme, le Futurisme, reposaient sur un fond commun. Le deux dernières tendances étaient surtout basées sur un principe de perfectionnement technique ou intellectuel tandis que le Dadaïsme n'a jamais reposé sur aucune théorie et n'a été qu'une

Protestation

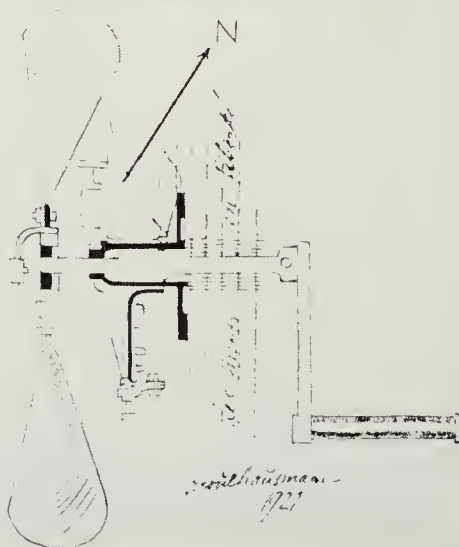
(Tristan Tzara)

Dada est la force désintéressée, ce n'est pas une maladie, pas une énergie pas une vérité.

Evola

Waar het hart leeg van is loopt de neus van over.

Bonset

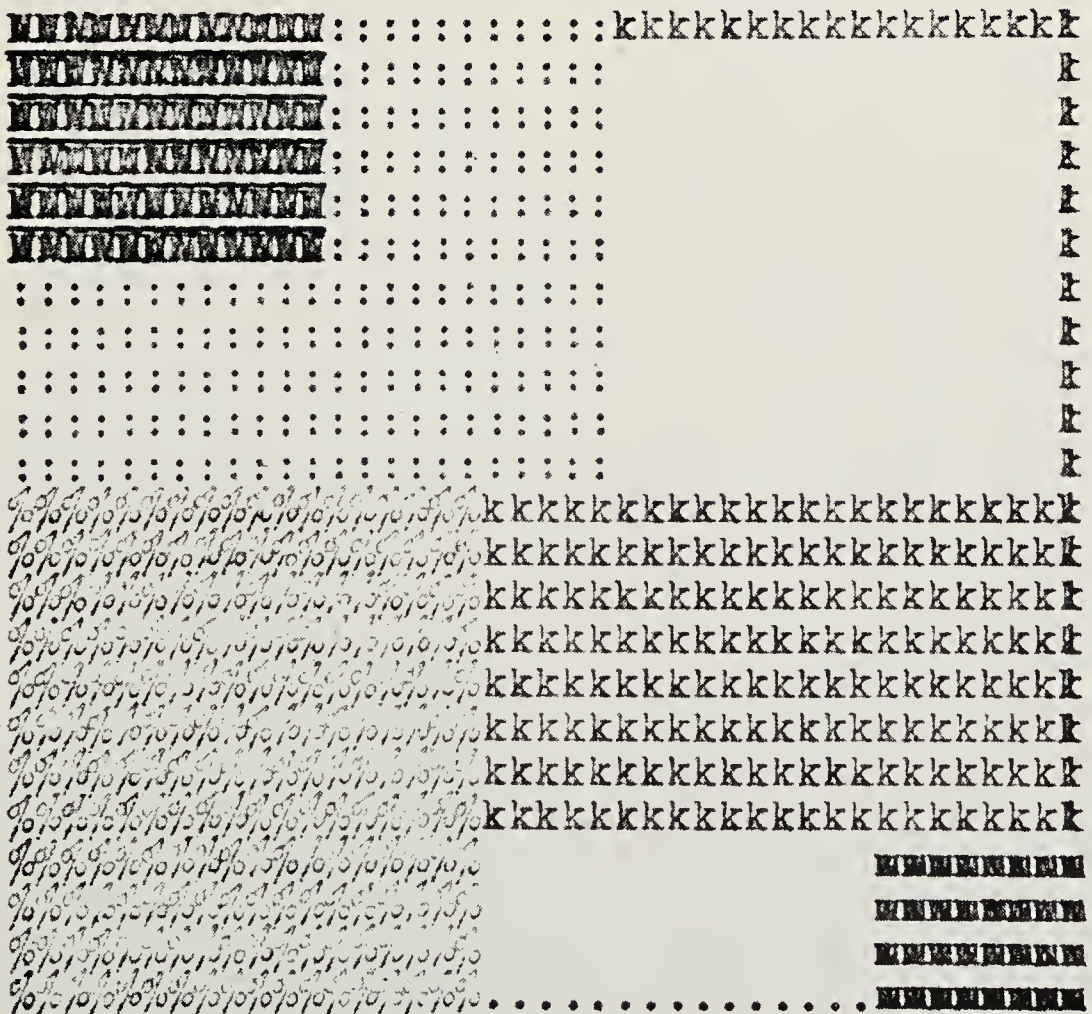


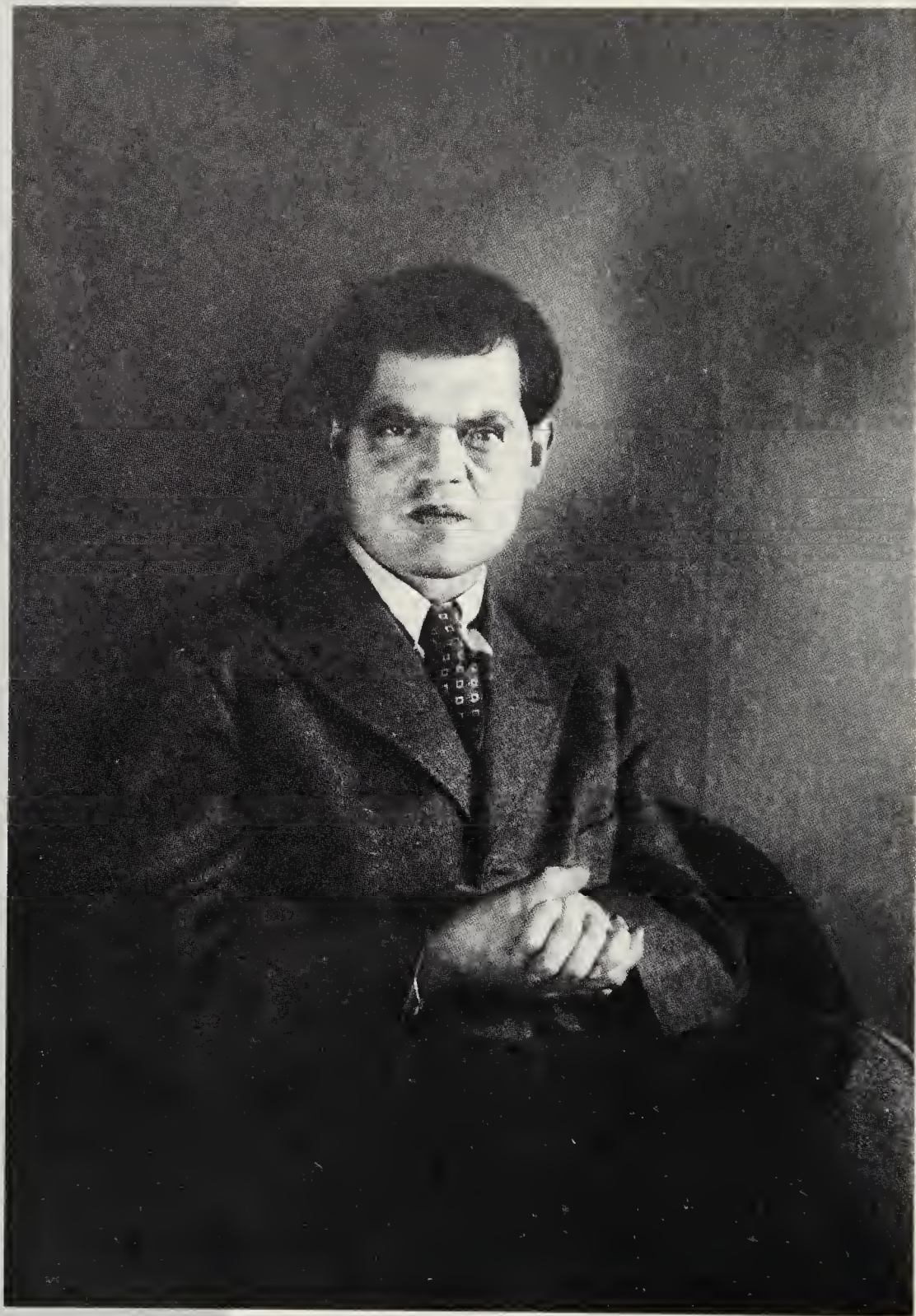
DE STIJL

MAANDBLAD VOOR NIEUWE KUNST, WETENSCHAP EN KULTUUR. REDACTIE : THEO VAN DOESBURG. ABONNEMENT BINNENLAND F 6.-, BUITENLAND F 7.50 PER JAARGANG. ADRES VAN REDACTIE EN ADMINISTR. UTRECHTSCH JAAGPAD. 17 LEIDEN (HOLLAND).

6^e JAAR N^o 12

SERIE XI 1924-1925









Raoul Hausmann
80 rue Aristide-Briand
Limoges

Haute-Vienne

II mai 1945

Monsieur

J'ai lu dans "Fontaine". "Fais déjà avec la libération, sont arrivés dans les jeeps, naturellement, Eugène Jolas, qui éditait, vous vous en souvenez, la revue d'avant-garde "Transition" - .. alors, c'est donc vous. Monsieur, la guerre a fait de drôles de retours. j'ai appris, il y a trois mois, la mort de M. Joyce - c'était un sentiment étrange d'apprendre cet événement deux ans plus tard, parce que dans mon petit trou de campagne où je me cachais des Allemands on entendait jamais rien. Je ne voulais pas le croire.

D'autre part un spirit allemand se promène. L'existentialisme-phénoménologisme "dérivé de Kierkegaard"? (je pense plutôt du vieux Pyrrhon, l'adversaire de Platon!) se déplaçait à travers Heidegger en M. Sartre. "L'être et le néant", bouquin archi-plein de phrases sans son, à-méliques, a fait de cet écrivain d'un coup "le plus grand". Pas pour moi. Eh! bien, c'est la guerre. Ou la paix. N'importe.

Je voudrais bien avoir de vos nouvelles. Les Allemands m'ont pris mes livres, que j'avais laissés à Paris dans un hôtel, alors aussi "Mots-déluge". Est-ce que vous avez publié quelque livre de nouveau?

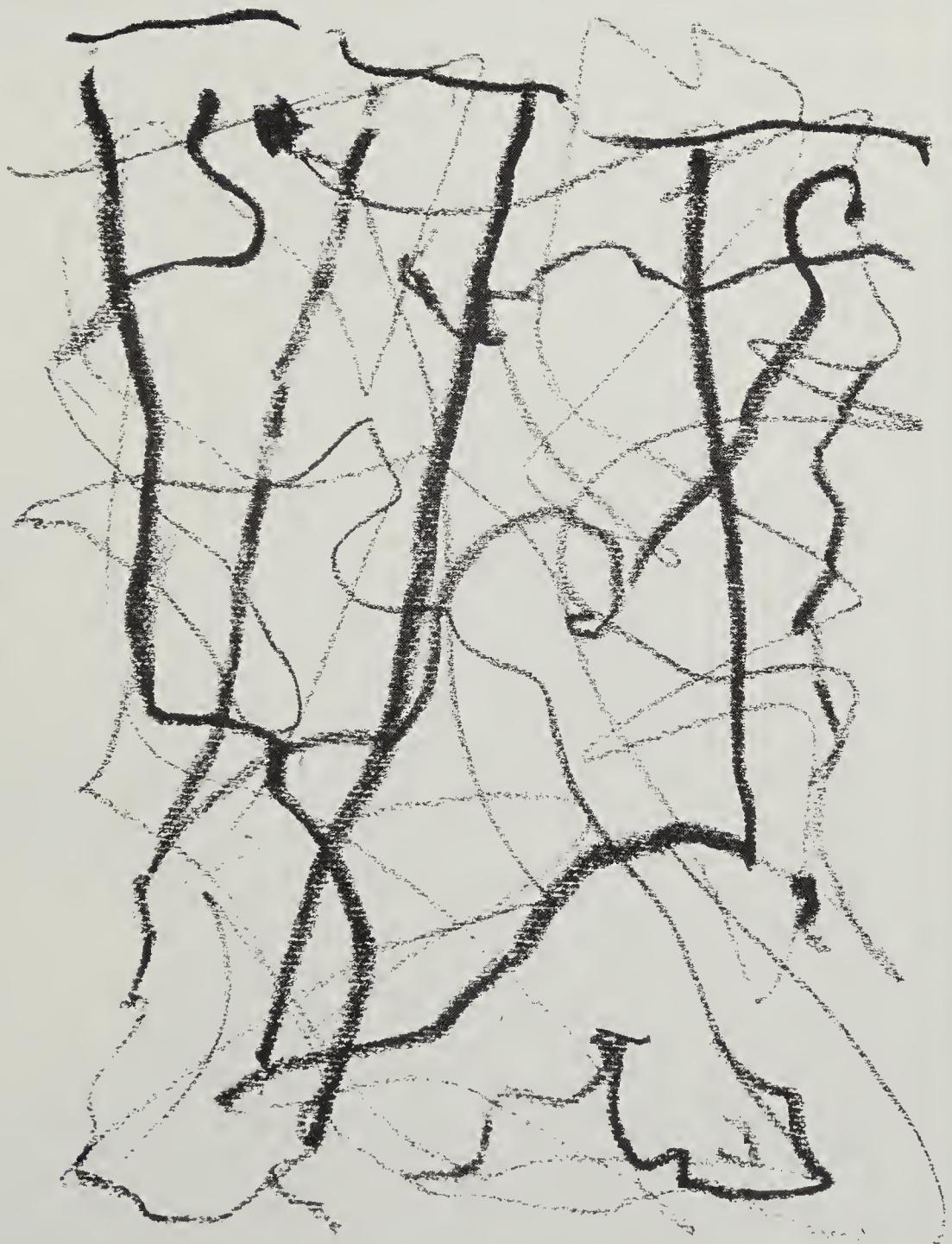
Concernant le mien, je cherche un traducteur. J'écris beaucoup d'essais parce que je dois devenir auteur français.

J'ai écrit deux fois à M. Eluard, mais mes deux lettres sont restées sans réponse. Je ne mourrais pas de cela. Imaginez-vous, que j'ai entrepris de longues études, pour démontrer que M. Jung se trompe avec son archétype "le dragon". Il n'y a que le serpent, de Mohendjo-Daro sur Our, les Grecs, les Scandinaves, les Celtes - et le célèbre "dragon" nous est probablement arrivé à travers Marco Polo de la Chine. Même les Manichéens ne connaissaient pas un véritable dragon. Ce sont là des distractions - j'ai eu assez de troubles. On voulait me fusiller. Monsieur "on ne me fusille pas". L'idiot qui le voulait ne le savait pas. De plus, je suis sujet tchèque et je sais ce que c'est que la liberté.

Alors, j'attends de vos nouvelles.

Veuillez agréer mes salutations sincères.

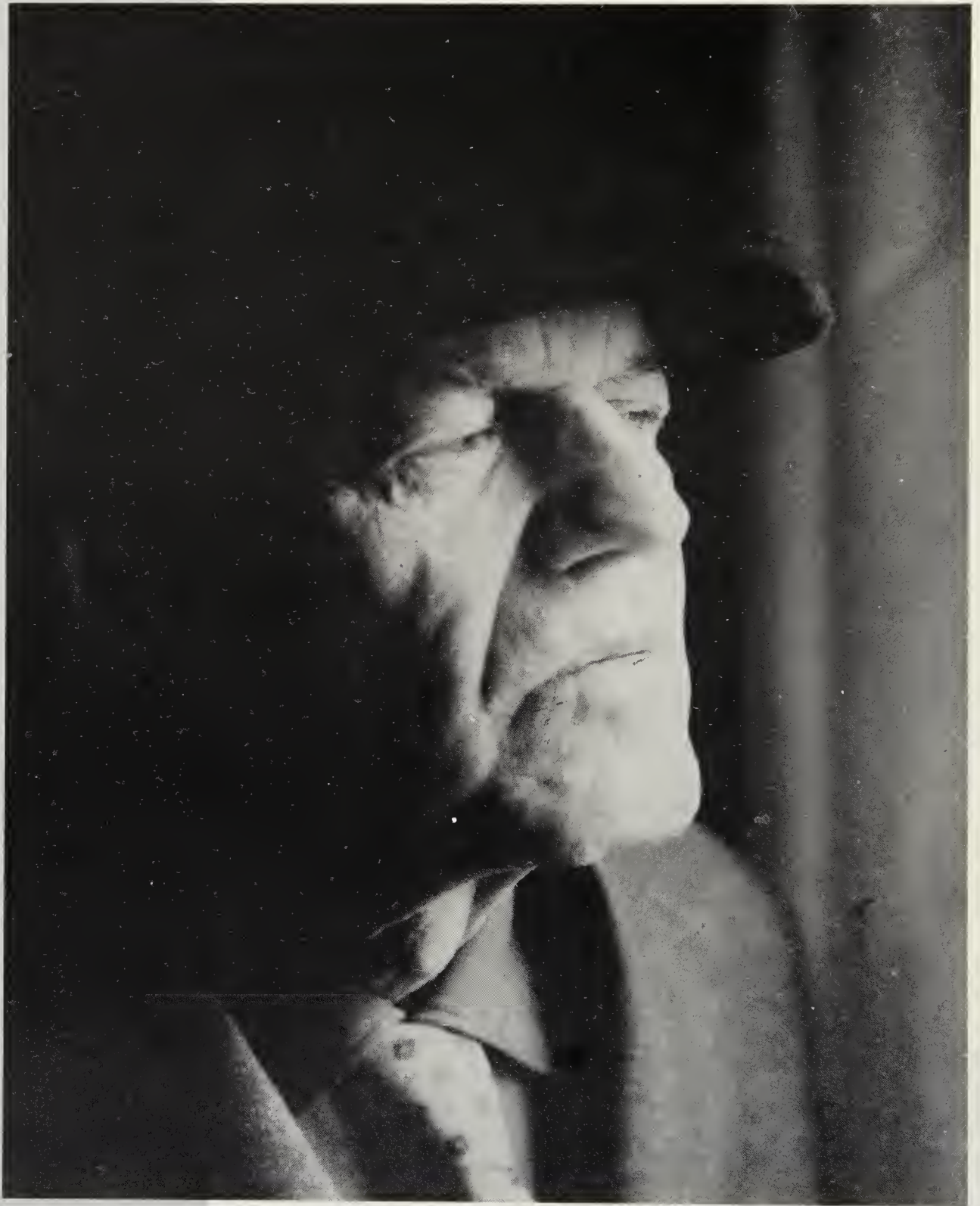
Raoul Hausmann



K.H. 5/1







Les six soirées et matinées du Club Dada de Berlin 1918-1919³⁴

LA première soirée dada du 12 avril 1918 eut lieu à la « Neue Sezession » pavillon d'exposition de peinture et de sculpture au Kurfürstendamm à Berlin. Le public était nombreux, car les quotidiens berlinois avaient publié plusieurs articles sur dada. La soirée se tenait dans la grande salle pleine de tableaux post-impressionnistes. La lecture par Huelsenbeck de sa déclaration sur l'essence du Dadaïsme laissa l'auditoire calme et indifférent. On n'entendait que des murmures dans la salle. Le tumulte n'éclata que lorsque Huelsenbeck commença à accompagner Mme Hadwiger, qui lisait des poèmes de guerre des futuristes, avec des trompettes d'enfants et des hochets. Le public prit cela pour une énorme offense, car on se trouvait en pleine guerre patriotique. Les gens se levèrent de leurs sièges et un soldat en uniforme tomba, pris de convulsions épileptiques. Il dût être transporté hors de la salle. Les « poèmes propres » de Grosz qui suivaient, des coprolalies incohérentes, continuèrent d'exaspérer le public, et le tumulte prit de l'ampleur. Les gens criaient, gesticulaient, et quand arriva le tour du Dadasophe de lire le « manifeste sur le nouveau matériel dans la peinture », le tohu-bohu était si fort que la direction de la salle, pour protéger les toiles de l'exposition, lui coupa simplement la lumière. La salle se vida alors dans l'obscurité.

Mais Huelsenbeck avait disparu, et à la caisse on nous informa qu'il avait emporté la recette avec lui.

II.

LA matinée de juin 1918 au Café Austria dans la Potsdamerstrasse avait un caractère tout à fait différent. Baader et moi étions les seuls organisateurs de cette démonstration, pour laquelle j'avais fait une affiche qui servait en même temps de programme. Elle donnait aussi des informations sur notre fondation du « Conseil des ouvriers non-salariés » et faisait allusion à notre nouveau calendrier dada, qui introduisait une nouvelle époque commençant avec « l'année de la mort du Superdada Baader » Ad 1 (A - année, d - avril, 1 - le premier avril) car un des quotidiens berlinois avait fait la blague d'annoncer la mort de Baader à cette date.

L'entrée était libre, mais chacun devait acheter l'affiche-programme. Évidemment, le public refusait de payer et cela déclencha presque des rixes. Néanmoins la soirée commença par des déclarations de Baader sur le nouveau calendrier, sur sa déclaration « les hommes sont des anges et vivent au ciel », et sur le « Conseil des ouvriers non-salariés ». Ensuite je récitai pour la première fois en public mes « Seelenautomobile ». Mais la matinée laissa l'auditoire dans l'expectative.

C'étaient des bourgeois indifférents.

III.

LA troisième manifestation dada, celle du 30 avril 1919, marquait la fin de la première exposition dada dans le « Graphische Kabinett J.B. Neumann » au Kurfürstendamm à Berlin.

Le public était nombreux et de bonne humeur dès le commencement.

Les participants étaient : Huelsenbeck, Hausmann, Golyscheff et une jeune pianiste en robe blanche, introduite par ce dernier.

Huelsenbeck, comme d'habitude, lut une déclaration sur le mouvement dada, qui obtint l'approbation générale.

Suivait l'exécution d'un poème simultané que j'accompagnais à la grosse caisse.

Puis, je demandai le plus grand silence « car j'ai à faire des déclarations délicates ». Le public, alors, garda le silence – et à cet instant je commençai à tonitruer mes nouvelles « Seelenautomobile ». La surprise passée, j'obtins un tonnerre d'applaudissements.

Venait ensuite le numéro musical de Golyscheff. Nous avions déjà en 1912 connaissance de la musique de Schönberg et de

Scriabine et aussi plus tard de Bartók. La composition de Goly-scheff « l'Anti-Symphonie » jouée par la jeune fille en blanc avait un caractère « atonal » et provoqua un enthousiasme délirant.

Le programme entier se déroula dans une atmosphère de complaisance et d'approbation et fut un succès complet.

IV.

LA soirée du 24 mai à la « Meistersaal », qui aurait dû avoir lieu une dizaine de jours plus tôt, avait été retardée pour cause de « deuil national », je crois pour le député Erzberger, assassiné par deux étudiants de droite.

Cette soirée eut un succès médiocre. Elle trouva beaucoup de résistance auprès des spectateurs.

La pièce de résistance n'était rien d'autre que la « course entre machine à écrire et machine à coudre », exécutée par Mehring à la machine à écrire et Grosz à la machine à coudre. Les deux dadas tambourinaient à tout casser sur leurs instruments et faisaient un bruit énorme.

Mais la description que Mehring en donne dans son livre *Berlin dada* est fautive. Il fait comme si cette démonstration, en réalité sans paroles, avait été accompagnée d'une sorte de poème-dialogue entre lui et Grosz.

En dehors de cette « course », il y avait des « chansons de la jungle » de Mehring, de la musique de Golyscheff, et pour la première fois une danse avec des masques en papier, créés par moi.

Cette représentation mit le public de mauvaise humeur. Il l'exprima par des cris hostiles. L'atmosphère était assez houleuse, mais la danseuse bien connue, Valeska Gert, prit cette occasion pour monter sur la scène et exécuter quelques-unes de ses danses grotesques, qui enthousiasmaient toujours le public.

V & VI.

LA matinée du 7 décembre au théâtre d'avant-garde « Die Tribune » fut la démonstration dada couronnée du plus grand succès.

Le célèbre critique d'art, Alfred Kerr, écrivait le lendemain : « Les dadaïstes ont réussi à mettre sur pied un véritable cabaret littéraire. » La scène était décorée avec les grandes ébauches sur papier, que Baader avait réalisées pour le parc des animaux de Hagenbeck à Stelligen près de Hambourg, et Huelsenbeck et moi, nous avions dis-

tribué des tracts pour notre pièce « Bureau de Publicité Dada ». Cette pièce fut exécutée par Huelsenbeck, Mehring et moi.

Après cela, il y avait un « Dialogue entre vieillards » exécuté en fausset par Mehring et Grosz dissimulés derrière des paravents. Je lus ma satire « Le Restaurant spirituel de la classe bourgeoise », dans laquelle je me moquais surtout d'Alfred Kerr, qui se vengea dans sa critique en me donnant le titre d'animal. Selon lui, au lieu de Raoul, j'aurais dû m'appeler Rolf, synonyme de chien-loup. Puis il y avait un « step » dansé par Grosz et un « sixty-one-step » exécuté par moi.

La matinée se déroula à souhait et le public prit enfin les dadaïstes au sérieux.

Ce succès, surtout dans la presse, encouragea la direction de la « Tribune » à nous engager pour une répétition une semaine plus tard, le 13 décembre 1919.

Mais nous étions choqués par les louanges et le succès et nous décidâmes de nous venger. Alors la répétition prit une tout autre tournure. Nous commençâmes chaque numéro du programme le plus sérieusement possible, pour, après quelques instants, le troubler nous-mêmes en faisant autre chose, en hurlant des invectives, dans le but d'exaspérer les spectateurs. Ce but fut atteint quand John Heartfield monta sur la scène et commença à lire mon « Manifeste contre le petit-bourgeois allemand », dans lequel je tenais l'école primaire pour coupable de l'imbécillité du peuple allemand.

A la fin, nous enlevâmes nos vestes, et en ligne nous fonçâmes vers le public en le menaçant de le rosser.

Alors les gens s'en allèrent en tumulte, mais nous étions très contents de notre « matinée ratée ».

Attention : Le Cabaret du Club Dada de Berlin n'a jamais existé. Cette notion fut lancée par Alfred Kerr à cause de la matinée du 7 décembre à la « Tribune ».

Année de la paix mondiale. Avis Dada³⁵

CUIVRES Hirsch en baisse. L'Allemagne va-t-elle mourir affamée ? Alors elle doit signer. Jeune dame élégance sport, taille quarante-deux pour Hermann Loeb. Si l'Allemagne ne signe pas, vraisemblablement elle signera. Sur le marché des valeurs monétaires le repli des cours s'impose. Si l'Allemagne signe tout de même, elle signera probablement pour ne pas signer. Salles Amor. Journaldehuitheuresdusoiravecbruissementcéleste. De Viktorhahn. Lloyd George considère qu'il est possible que Clemenceau est d'avis que Wilson pense que l'Allemagne doit signer parce qu'elle ne peut pas ne pas signer. En conséquence le club dada se déclare pour la liberté totale de la presse, la presse est un moyen de culture ; sans elle on ignorerait que l'Allemagne ne signera finalement pas, uniquement pour signer.

(Club dada, Section pour la liberté de la presse,
autant que le permettent les bonnes mœurs.)

1919

Qu'est-ce que le dadaïsme et que veut-il en Allemagne? ³⁴

I

LE DADAÏSME EXIGE :

1. L'union internationale et révolutionnaire de tous les hommes et femmes créateurs et intellectuels fondée sur un communisme radical.

2. L'introduction du chômage par la mécanisation progressive dans tous les domaines d'activité. C'est seulement par le chômage, qu'il devient possible à l'individu d'acquérir des certitudes sur les réalités de la vie et finalement s'y adapter par l'expérience.

3. L'abolition immédiate de la propriété personnelle (la socialisation) et la nourriture collective ; en plus la construction de cités de lumière et de jardins appartenant à la société, qui prépareront l'homme à un état de liberté.

II

LE CONSEIL CENTRAL PROPOSE :

a. Des repas quotidiens gratuits pour tous les hommes et toutes les femmes créateurs et intellectuels Place de Potsdam (Berlin).

b. L'adhésion obligatoire de tout le clergé et de tous les instituteurs à la profession de foi dadaïste.

c. Le combat le plus brutal contre toutes les tendances des soi-disant « travailleurs de l'esprit » (Hiller, Adler) contre leur embour-

geoisement dissimulé, contre l'expressionnisme et l'éducation post-classique préconisée par le groupe du « Sturm ».

d. L'édification immédiate d'un Centre d'Art d'État, l'abolition du sens de la propriété dans l'art nouveau (expressionnisme) ; l'esprit de possession étant absolument exclu dans le mouvement dadaïste super-individuel, qui libère toute l'humanité.

e. L'introduction du poème simultané comme Prière d'État communiste.

f. La réquisition des églises pour des performances bruitistes et des interprétations de poèmes simultanés et dadaïstes.

g. L'établissement d'un Conseil Dadaïste pour la refonte de la vie dans chaque ville de plus de cinquante mille habitants.

h. L'organisation immédiate et à une large échelle d'une campagne de propagande dadaïste avec cent cinquante cirques pour l'instruction du prolétariat.

i. L'approbation de toutes les lois et de tous les décrets par le Conseil Central Dadaïste.

j. La réglementation immédiate de toutes les relations sexuelles, conformément au point de vue dadaïste international, par l'établissement d'un Centre Dadaïste de la Sexualité.

Le Conseil Central Révolutionnaire Dadaïste
Groupe allemand : HAUSMANN, HUELSENBECK, GOLYSCHIEFF
Administration : Charlottenburg, Kantstrasse 118

Les adhésions sont reçues au bureau de l'Administration.

1919

Considérations objectives sur le rôle du dadaïsme³⁶

QUAND on parle d'art, on ne peut pas oublier que la position de l'artiste impartial dans sa « tour d'ivoire » n'existe qu'en apparence. L'art a toujours pris parti – pour le pouvoir ; en Europe, depuis les Grecs, ce pouvoir ne fut jamais celui du prolétaire ni même celui de « l'homme », mais celui des rois, des ducs, des seigneurs, des papes, des banquiers et de la bourgeoisie catholique. Il ne faut pas oublier que l'artiste est passé de la condition d'esclave ou de paria, dans l'Antiquité, au statut de l'artisan organisé en guildes, au Moyen Âge et au début de la Renaissance, et que sa transformation en génie individuel, trônant dans les nuages au-dessus des hommes n'est qu'une invention récente. Mais même le génie créait à l'intérieur de l'« art », c'est-à-dire à l'intérieur d'une convention toujours tributaire des fondements socio-économiques, scientifiques et techniques de son temps – à cette restriction près cependant, qu'elle était exclusivement au service de la classe possédante dont elle dépendait. Car la lutte du génie contre la bourgeoisie et le capital ne fut pratiquement jamais une question d'« incompréhension » – incompréhension qui, le lendemain, se trouvait déjà être à la mode – mais dans cette lutte l'enjeu tenait aux compétences purement individuelles pour rendre cette dépendance envers le capital plus lucrative pour l'artiste. C'était là un inconvénient résultant de la disparition des guildes et le prix à payer pour la liberté individuelle. Aujourd'hui le soi-disant grand artiste a mis au point une technique qui aboutit à coup sûr à sa reconnaissance par le capital ; la « masse » ne l'inté-

resse pas. Qu'en était-il du « sacré » de l'art dès l'instant où l'artiste livrait sa « beauté » aux coquins et que l'or utilisé valait trois fois le prix de l'œuvre d'art elle-même – alors l'artiste, véritable parasite d'un parasite, s'est senti, pour quelques heures, hissé dans les sphères de la « vraie culture », culture qu'il contribuait ainsi à créer mais à laquelle il ne pouvait cependant que rarement prendre part par manque d'argent et de garde-robe. Que l'on se représente la situation qu'on appelle la percée d'un artiste : ce n'est que la pire des exploitations, une formidable imposture que l'on recouvre de mots sacrés. Après l'avoir laissé presque mourir de faim, on fait, pour des raisons commerciales, de ce génie incompris un capitaliste, qui, parce qu'il travaille un peu plus habilement que les milliers d'autres le papier, la toile ou la pierre, en tire son pouvoir, s'impose comme étalon de qualité et obtient la reconnaissance. Cependant Monsieur l'artiste n'a rien fait d'autre que comprendre que le côté « sacré de l'art », le côté « sacré de la création », ne doit s'échanger que contre de l'argent, oui, et que cet argent devient alors le seul et le vrai sens de l'art. Ce genre d'artistes sait que comme valeur marchande, il représente un élément du pouvoir bourgeois pour le maintien duquel il tremble ; aujourd'hui encore il ose faire croire qu'il crée quelque chose d'humain, une affaire humaine, qu'on a (peut-être) le droit d'appeler culture – bien qu'il sache pertinemment qu'entre eux ils se battent au couteau jusqu'au sang, uniquement pour gagner l'estime du bourgeois – sous la forme d'un compte bancaire ! que la masse, l'art, toute humanité, lui sont complètement et absolument indifférents et qu'il utilise tout ce bavardage sur l'art, la nature et l'esprit uniquement pour couvrir ses vrais mobiles et pour s'adapter plus facilement à la volonté du capitaliste bourgeois, qu'à son tour il rend plus docile avec ce bavardage sur *l'art pour l'art* (on lui fait miroiter comme un grand honneur d'être en mesure de le comprendre). Ce mensonge que les dadaïstes ont depuis longtemps dévoilé et dont ils utilisent le mécanisme pour tromper les bourgeois, ce mensonge est largement utilisé par ces messieurs les artistes de toutes les écoles, qu'ils soient académiques, impressionnistes, expressionnistes ou peu importe. Mais la chose la plus répugnante qui, pour le dadaïste, va à l'encontre de la connaissance de soi la plus élémentaire, c'est que tout ce verbiage sur la « création pure » est proféré à très haute voix par ceux qui se trompent le plus honteusement eux-mêmes : par messieurs les expressionnistes. La plupart du temps ce ne sont que des

imitateurs de Kandinsky ou de Picasso qui, dix ans après, se sont enfin jetés dans la « mer de la forme nouvelle », dans le « style cathédrale », – des gens sans autre conviction que celle que leur modernité, enfin conquise, est désormais également la chose la plus importante du monde. Ces messieurs parlent sans cesse d'« art pur », d'« amour universel », de « construction » – sans rien incarner d'autre qu'une forme inconsciente du parfait égoïste. Il en résulte que les artistes « radicaux » d'aujourd'hui ne connaissent que deux positions extrêmes : la tour d'ivoire ou l'amour universel. Ils se prennent pour des hommes supérieurs esthétisants ou, comme la plupart, pour des communistes, et ils développent fébrilement des programmes qu'on pourrait brièvement résumer ainsi : la « transformation du monde » aura lieu incessamment, il suffirait pour cela de régénérer ce monde avec une bonne quantité de leurs produits. Mais ce ne sont absolument pas des communistes – ce ne sont que des philistins en folie. Ceci est évident si l'on prend conscience du rôle de l'art dans la société et si l'on s'interroge sur la possibilité ou non d'existence d'un art radical ou révolutionnaire, que nie le dadaïste, car il ne voit dans l'art qu'un champ très restrictif à l'action, la volonté de l'homme dont quelques petites périodes mouvementées, entre les grandes parfaitement conventionnelles, ne seront jamais appelées par lui des révolutions. Même dans la transposition des tensions politiques en peinture ou en poésie le dadaïste ne voit qu'une atténuation de l'énergie politique qu'il y a lieu d'éviter. En situation d'insurrection, il ne peut souhaiter pour les masses qu'une mise en lumière objective – et non pas de poétisation « radicale » ou autre de leurs énergies – il faudrait pouvoir enfin mener la lutte des classes en se passant de lyrisme. Et la possibilité de souligner la nécessité de ce combat, le dadaïste ne la voit que dans la satire ou la caricature qui lui semblent être les seuls moyens (artistiques) non compromis. Seulement, en Europe, l'art a toujours été une soupape de sûreté pour la nostalgie que l'Européen garde de la vie, telle qu'elle n'existe pas. On prétend que l'art est orienté vers un idéal, mais en vérité il a toujours servi les fins des classes dirigeantes et contribuait, non sans condescendance, à couvrir des voiles de la beauté leurs conceptions de la propriété et leurs méthodes d'exploitation. L'« homme libre », ce « moi libre et intelligible » existent si peu, la liberté de l'art a si peu existé, que l'art a toujours été une transformation consciente de la réalité et dépendu complètement de la morale générale et des lois

d'ensemble de la société. L'homme, lié à la propriété telle qu'elle a été conçue dans l'Europe catholique et bourgeoise, s'est structuré autour des lois sacrées de sa lâcheté et de sa peur de l'expérience de la vie et, en raison de sa faiblesse, il a donné naissance à un art et une culture tragiques – il se prend volontiers pour le Christ en train de mourir sur la croix. Mais de même que le christianisme est le contraire absolu du Christ, cette note tragique dans l'art et dans la culture chrétienne et bourgeoise n'est qu'un mensonge. Elle n'a jamais été qu'un masque ricanant qui dissimule un ridicule engoncement en sa propre petite sécurité bornée, et toutes ces litanies au sujet d'un art qui relierait les classes et les peuples n'ont pu être utilisées en Europe et y connaître une certaine portée que parce que le bourgeois et l'artiste ont pu apprécier à loisir toute l'utilité de cette supercherie comme moyen d'idéaliser et conférer quelque honorabilité à l'exploiteur ainsi coiffé du masque de « bienfaiteur de la culture ». Et aujourd'hui encore on voudrait que l'expressionnisme serve à détourner d'une actualité désagréable, à apporter une stabilité à la vie des bourgeois, qu'il devienne Nirvana, un moyen pour échapper au mensonge des millions gagnés au trafic des devises et au sabotage de la production, qu'il serve de « religion de l'esprit » alors qu'on a perdu une guerre – et l'artiste est ce gremlin qui en fournit le moyen et la praxis : avec l'expressionnisme. L'expressionnisme n'est ni plus ni moins qu'un tournant du monde, un mensonge, un tour de passe-passe avec la puissance de l'âme au-dessus des marécages bourgeois, capitaliste et militaire et le dadaïsme, en revanche, est une tactique consciente qui démontre l'absurdité de cette supercherie qui prétend être un nouveau Weimar et veut dire en vérité boulevard de la Victoire Économique. Le dadaïste ne remet en cause ni la possibilité ni la justification d'un « art » dit « abstrait », d'un Kandinsky ou d'un Picasso, par exemple, – ils constituent toujours un point de départ, car ce sont les initiateurs des procédures mensongères de légions d'imitateurs vivant du mensonge de l'âme et les dadaïstes jugent donc nécessaire de les combattre. Le dadaïsme est une forme de transition qui s'oppose tactiquement au monde chrétien et bourgeois et, sans pitié, met à nu le ridicule et l'absurdité de son fonctionnement spirituel et social. Qu'il vienne et relève de la société et de la culture bourgeoises, on en fait le reproche au dadaïsme et à ce titre on le condamne comme non révolutionnaire. On ne veut pas voir que pour l'instant il n'existe pas de culture

prolétarienne extérieure à la culture bourgeoise et que même le prolétaire est conditionné et contaminé par ce qui est bourgeois – puisqu’il est lui-même un produit de l’organisation bourgeoise du monde. Vouloir révolutionner le prolétariat n’est pas seulement une question de rapidité ou de succès de l’action révolutionnaire, c’est en outre un travail difficile, de tous les instants, que de vouloir empêcher le prolétaire de regarder en arrière et d’exercer ses choix en suivant les usages bourgeois. Au plan de l’art c’est le dadaïsme qui abat ce travail et qui pour cette raison s’oppose à l’idéalisme qui s’affiche partout, refuse le radicalisme (de l’art pour l’art), et pousse à son comble le matérialisme de la situation culturelle et mondiale. Rappelons que le dadaïsme est l’action d’hommes révolutionnaires pour détruire le menteur bourgeois qui, parce qu’il utilise des moyens d’expressions « abstraits et purs », se croit révolutionnaire. Le dadaïsme est une tactique consciente pour détruire et dissoudre la culture bourgeoise surannée. Et de même que les politiciens qui ignorent la nécessité de désembourgeoiser le prolétaire sont de mauvais politiciens, de même le dadaïste qui se servirait de l’art « abstrait » ou « activiste » serait un âne ou un triple menteur, car personne n’a mieux saisi que lui la nécessité et l’efficacité du concret et de la satire. Il se veut efficace et il l’est ! La presse de droite en témoigne, il n’y a que la presse prolétarienne pour refuser le dadaïste parce qu’il ne fabrique pas de la poésie révolutionnaire. Mais c’est mal comprendre les intérêts du prolétariat. C’est se tromper lourdement sur le travail révolutionnaire que le dadaïste accomplit dans le domaine culturel. Dans la division du travail de la science bourgeoise, de l’esprit bourgeois ou de l’art bourgeois, le dadaïste ne voit qu’une prétention impudente et idiote visant à expliquer un monde qui dépasse de loin le champ des possibilités des conceptions bourgeoises, et le dadaïste estime que la vie ou l’expérience de ce qui se passe aujourd’hui, dépouillées de toute conception historique et raisonnable du monde, sont tellement importantes que – envisageant les choses de manière très directe – il ne veut probablement, ou même sûrement, pas être un artiste au sens actuel du terme – et ce qu’il sera lorsqu’une culture prolétarienne se mettra à exister, sa courageuse sincérité le lui indiquera ! Qu’on accuse les dadaïstes d’être des nihilistes bourgeois : le dadaïsme n’en est pas moins l’attaque centrale contre la culture des bourgeois !

Appel pour un art élémentaire ³⁷

EN art, nous aimons l'invention audacieuse, le nouveau. L'art, c'est la conséquence, la somme des tensions d'une époque. Nous vivons au présent. Et dès lors nous réclamons la conséquence de notre époque, un art qui parte de nous seul, qui n'existe pas avant nous et pas après nous – non en fonction d'une mode changeante, mais parce qu'on sait que l'art se renouvelle en permanence et n'est pas seulement une conséquence du passé. Nous représentons l'art élémentaire. Élémentaire, l'art peut l'être quand il ne fait pas de philosophie, quand il se construit à partir de ses seuls éléments propres. Se laisser infléchir par les éléments de la création, c'est être artiste.

Les éléments de l'art, l'artiste seul peut les découvrir. Ils ne relèvent pas de l'arbitraire personnel ; l'individu n'est pas une entité séparée et l'artiste est l'interprète des énergies qui mettent en forme les éléments du monde.

Artistes, proclamez-vous solidaires de l'art. – Détournez-vous des styles. Nous réclamons l'abolition des styles pour atteindre au **style** !

Le style ce n'est jamais le plagiat.

Ce manifeste a valeur d'acte : pris dans la marche de l'époque, nous proclamons avec l'art élémentaire le nouveau de notre conception, de notre conscience des sources d'énergie qui s'entrecroisent inlassablement, modèlent l'esprit et la structure du temps, donnent naissance à l'art, chose pure qui, libérée de l'utilité et de la beauté, jaillit, élémentaire, de l'individu.

Nous réclamons l'art élémentaire ! Contre la réaction en art !

Berlin, oct. 1921, R. HAUSMANN, HANS ARP, IVAN PUGNY, MOHOLY-NAGY

UNE fantaisie
 Une chose fanfan
 La juste chose saisie
 Le monde a besoin de tendances nouvelles en poésie et
 peinture
 Les vieilles camelotes ne peuvent plus mentir
 Les Muses doivent fanfanter, si l'humanité veut survivre
 Les farauds du sprit sont tombés bien bas pendant la guerre
 Nous voulons farfader le sprit, parce que nous voyons avec
 nos oreilles et entendons avec nos yeux
 Nos drsls et rliquars fantômes sont pleins de fatatras. Ils surpassent la
 « poésie moderne » par leur goût nouveau
 Leurs contenus sont tellement directs, qu'ils se placent au-dessus du
 langage entier
 Le langage n'est qu'un moyen de comprendre et de ne pas comprendre
 Vous préférez le langage pour comprendre des platitudes que déjà
 chacun connaît par cœur. Nous préférons le langage, qui vous
 procure un sentiment nouveau pour des temps nouveaux
 Quittez vos sentiments contrôlés et voyez, s'il vous plaît, à
 travers notre fanfan et vous verrez que cela en vaut la peine

PIN

La juste fanfare à saisir

RAOUL HAUSMANN et KURT SCHWITTERS

La Poésie³⁸

La poésie ne sert pas aux besoins.

Depuis quatre mille ans elle a servi à remplir l'espace à vivre pour l'homme avec des archétypes féodaux.

Depuis Homère, Eschyle, Sophocle, Virgile, jusqu'aux Racine, Molière, Shakespeare, Goethe et Hugo, elle a servi à ranimer le grand VIDE par un IMAGINAIRE héroïque, d'un langage métaphorique.

La Poésie du PRÉSENT a abandonné les archétypes asiano-méditerranéens.

Elle a abandonné les HÉROS.

La Poésie du PRÉSENT a trouvé la nouvelle objectivité des choses de l'espace à vivre.

Elle ne cherche plus à expliquer des phénomènes, qu'ils soient sociaux ou d'un faux philosophique.

La Poésie du PRÉSENT n'est pas née de la peur, elle s'est libérée du problème de l'angoisse et du maintien ridiculement tragique dans les ruses des combats autour du manger.

La Poésie du PRÉSENT comprend ses objets, les mots, comme agents de notre espace vécu.

Elle rend aux mots et par les mots les correspondances des choses d'avant et en dehors des besoins sociaux et eugéniques.

Le son poétique (non musical) crée une dimension complexe : fonctionnelle, temporelle et numérique, il fait voir par ces interrelations la coïncidence oppositaire des choses par leurs propres valeurs.

Ces valeurs ne sont pas une marchandise des couches sociales ni des aspects historiques.

La Poésie du PRÉSENT est en dehors de l'historique restreint, de l'utilité froussarde anthropophage et anthropomorphe.

La Poésie PRÉSENTE vise la vie relative des fonctions indomptées et non classifiées.

POUR en faire de faux simulacres.

La Poésie PRÉSENTE n'est ni POUR ni CONTRE, ni classique, ni romantique, ni surréelle.

Elle intègre l'ÊTRE et elle EST

Poetry Is Now
Presence Inter New
PIN
Poetry Intervenes New

RAOUL HAUSMANN, KURT SCHWITTERS, 27 décembre 1946

Dadasophie³⁹

PERSONNE n'est apte à écrire son propre *curriculum vitae*. D'après le célèbre mot de Descartes *cogito ergo sum* je ne savais rien de ma venue au monde, je n'ai fait que végéter plusieurs années sans ÊTRE et j'étais obligé de me fier à ce qu'on me prétendait NÉ. Cependant trois événements dans ma vie décidèrent de mon sort. Je PENS AIS déjà depuis deux ans, lorsqu'un jour je ramassai une pomme tombée d'un des pommiers de notre jardin, quand la vieille Marie, la cuisinière, me dit : « Absalom fut un fils de roi, un serveur à table et un lèche-plats ».

Je n'en ai jamais douté, ni épuisé la profondeur du sens surréel.

L'autre événement fut l'effet produit sur moi par une chanson folklorique tchèque que mon père avait l'habitude de chanter. La chanson allait ainsi :

« A la haie nous étions dressés, nous avons ri, à la haie, et nous avons ri dressés à la haie où nous étions dressés en riant et nous avons ri, à la haie dressés en riant, tous les deux. »

Il s'est ajouté à ce fait le fait, que mon père ainsi que moi, nous avons le droit de domicile à la petite bourgade tchèque de Stehelceves, ce qui veut dire « Chant d'Oiseaux ».

Et en effet, je ne pouvais devenir qu'un chanteur de voyelles, et de consonnes après ces impressions de jeunesse, tout à fait dada.

Depuis, je ne connais qu'un seul problème : trouver la solution à la question, comment les gens de l'âge de pierre se sont-ils coupés les ongles. Nos enfants rongent tous les ongles de leurs doigts, cela

nous donne une indication, les gens préhistoriques avaient la manie de ronger leurs ongles ras. C'étaient des rongeurs de principe. Mais ce qui vaut pour les ongles des doigts, ne vaut pas encore pour les ongles des pieds.

Comment alors ? Il n'y a qu'une solution : les uns rongeaient les ongles des pieds des autres ! Joli spectacle !

Ils étaient allongés sur le dos tendant leurs pieds vers les bouches de leurs vis-à-vis et ça croquait et ça croquait !

Je suis convaincu que j'ai trouvé la juste solution à cet important problème. Mais – si ce n'était pas ainsi ?

Je PENSE toujours.

1964

Voilà Dada sorti de l'ombre³⁹

PRÉTENDRE qu'on pense parce qu'on est n'est qu'une sur-compensation pathologique, car depuis des éternités on s'est bercé des fantasmes du beau, du bon, du vrai, tout cela n'était que des barrages contre la réalité mal interprétée et qu'on déclarait absconse. Pour décrotter ces impulsions de cellules mal irriguées il faudrait des lance-flammes et réduire en cendres ce fatras. S'il y a jamais eu une Proctature du Dilettariat, cela en est une et il faudrait du plastic pour débrouiller tous ces fils enchevêtrés, tricotés par des cerveaux morbides.

Oh, folie des grandeurs !

Entreprendre un nettoyage ? Cela signifierait s'embourber dans cet énorme fatras, puant ! Des gants ! Des gants d'acide de soufre, s'il vous plaît !

Quelqu'un de sensé ne peut pas s'occuper de ces fanfaronnades.

Dada était et reste au-dessus des têtes perturbées des faux-bourbons, qui faisaient et qui continuent à faire du bruit autour de leur incompétence.

Dada n'a jamais été une personne privée, et il n'a jamais été lié aux aspirations ni à l'orgueil des arrivistes, toujours en mal de draperie post-cartésienne pseudo-classique, bien conservée !

Alors, revenons aux sources super-réelles de Dada.

Avant que le Sol-Oeil ne perce l'abîme noir de la Nuit maternelle, dans ce Protron-Minet incertain, l'homme s'est façonné entre ses angoisses et ses infériorités, des Dieux et des Héros à son effigie.

A la limite de l'espace immonde le Sphinx montait la garde avec son énigme infantile pour déments.

Mais aussi le frère du Sphinx, Typhon émergeait du marécage pour apprendre à ne pas avoir peur, même quand on lui versait un seau d'eau froide grouillante de petits poissons dans le dos.

Depuis, DADA est né et le Typhonisme et le refus d'avoir peur. Cette auto-désintoxication ne nous quittera plus jamais.

DADA oppose une anomie à la conception factice de l'esthétique de l'ordonnance des objets.

Il désigne la Concrétisation de l'Essence Oppositive des Phénomènes.

Mais qu'est-ce qu'être DADA ? Sinon être juché sur un cheval de bois dénommé Scandale sans être soi-même un scandale.

Dada n'était qu'une grande bulle de savon multicolore à laquelle personne ne pouvait s'identifier, elle qui n'était Personne et encore moins Chose.

Nul ne pouvait approcher Dada même par une de ses attitudes insolites, qui jouaient dans l'inconscient des personnes qui secondaient Dada.

Personne n'était jamais Dada autre que par un renversement involontaire de tout son Être, qui n'en était pas UN, mais par d'innombrables facettes du RIEN-NÉANT.

DADA était inattendu, il sortait de la boîte magique du Démiurge du Commencement du Monde et de toutes les attitudes possibles de l'imagerie de l'Indifférence Créatrice, que Personne ne pouvait personnifier.

Aussi, DADA était-il actif en n'étant pas existant.

DADA : c'est l'Ultime Enigme du Monde du Fond des objets et des faits, là où Typhon apprit à ne jamais avoir peur.

Car : DADA EST PLUS QUE DADA.

Dada est la relativité de la relativité.

Dada est l'antagoniste du Moi - Propre.

Dada est Supra-personnel.

Il est l'intransigeance totale, indépendante et libre de tout et de tous.

26 mars 1966

Dadadégie³⁹

QUI est dada ne meurt s'il en mange
Qui meurt en mangeant n'est pas dada
Qui mange du dada n'en meurt pas
Qui n'est pas du dada n'en meurt pas
Je pense pour cela que je suis dada
Je suis dada parce que je pense
Ne pas être dada ou l'être n'est pas la question
la question est être dada
On ne meurt pas en mangeant sans penser
la question Dada.

1965

Club Dada Berlin 1918-1921³⁴

FRANZ Jung, lucide, audacieux, avait fondé en 1916 la revue *Die Freie Strasse* (La Route libre) pour rassembler des esprits révoltés contre la prétention « l'Allemagne au-dessus de tout » et contraires à toute civilisation traditionnelle. Le groupe, qui s'était formé autour de Jung propageait une psychanalyse non-freudienne, selon laquelle tout agissement psychique est soumis à un conflit du Moi-propre et du Moi-étranger. Cette attitude rendait les membres de la « route libre » aptes à comprendre instantanément l'importance du Mouvement Dada de Zurich.

Quand Huelsenbeck rentra de Suisse en février 1917, il entra en relation avec Jung, George Grosz et moi, et après de nombreux pourparlers nous décidâmes de créer un Mouvement Dada parallèle à celui de Zurich. Le premier manifeste et la première soirée Dada furent lancés pour le 12 avril 1918.

Ce fut un scandale énorme, et les spectateurs entrèrent dans des rages folles. La révolte culturelle et artistique Dada en opposition à tout ce qu'on regardait jusque-là comme uniques valeurs, ébranla les consciences sédentaires et se répandit comme une goutte d'huile brûlante dans le pays entier.

Quelles étaient les valeurs nouvelles que le Club Dada pouvait créer par l'Anti-Art ?

La libération de la poésie. Le poème phonétique en premier lieu. Cette forme poétique, trouvée par Khlebnikov aux environs de 1910 en Russie avait, par l'intermédiaire de Kandinsky, trouvé une réso-

nance chez Hugo Ball, qui créa en février 1916 ses premiers poèmes de mots inconnus.

En avril 1918, je créai mes premiers poèmes purement lettriques et optophonétiques, sans avoir la moindre connaissance de mes précurseurs. Kurt Schwitters, à l'occasion d'une soirée à Prague en septembre 1921, entendit pour la première fois mes poèmes phonétiques et il les adopta aussitôt avec frénésie, ce qui lui permit de créer entre 1923 et 1932 son « Ursonate », construite principalement sur mes poèmes-affiches de 1918. C'est là que le poème phonétique prit son essor.

Je trouvai le photomontage en été 1918 au cours de vacances en Poméranie en voyant les « mementos » représentant des grenadiers avec leur portrait photographique collé sur le dessin.

Au commencement, je mêlais des caractères typographiques à mes photo-montages, une technique que Baader devait poursuivre par la suite pour son livre géant « Hado » en 1919.

Hannah Höch, John Heartfield et George Grosz devaient me suivre dans cette voie.

On a toujours prétendu que Dada n'avait aucun esprit, ce n'était soi-disant que de l'infantilisme et de l'insolence.

Mais Dada était issu d'une Indifférence Créatrice.

Dada était un état spirituel révolutionnaire et entièrement indépendant.

Les douze soirées à Berlin, Dresde, Leipzig et Hambourg, ainsi qu'en Tchécoslovaquie provoquèrent presque toutes de violentes scènes de protestation du côté du public, qui ne pouvait pas supporter que l'on détruise ses idoles, le Beau, le Bon et le Vrai, par l'insolite et l'intransigeance de Dada, novateur sans peur.

La Grande Foire Internationale Dada de 1920, organisée par Grosz, Heartfield et moi, révélait pour la première fois l'application de techniques nouvelles dans les Arts plastiques, des photomontages, des écritures-tableaux, des assemblages et greffages, jusque là encore jamais vus.

Le Club Dada a toujours donné de fortes émotions à la presse, la tenant en haleine par ses publications, ses manifestes, les fausses nouvelles qu'il répandait.

24 juillet 1966

La revue Der Dada 1

J'AI toujours parfaitement su ce que Dada à Berlin devrait signifier : le combat non seulement contre la civilisation classique, mais aussi contre les six mille ans de la civilisation égypto-hébraïque, déposée dans le Pentateuque. Sur la couverture de la revue *Der Dada* se trouve un poème en nombres : c'est le nombre pi des Égyptiens. Au milieu se trouve le mot « ACH » c'est-à-dire « hélas ». En bas à gauche une main qui vise un veau, c'est le symbole du Taureau de l'âge de la civilisation d'Abraham et au-dessus en haut à droite il y a le signe hébraïque de « kocher ».

Pourtant, pour quelqu'un qui voulait voir, il n'y avait aucun doute, ce que l'arrangement de cette « dadadégie » représente : la dissolution des valeurs traditionnelles depuis six mille ans.

Dans le coin droit de la page en bas se trouve une nouvelle manière de compter le temps, l'époque qui commence avec les lettres A, le 1^{er} avril de 1919, A d 1.

Toute la première page n'est qu'un détachement de la Constellation égypto-hébraïque-grecque et une conscience rénovatrice.

14 décembre 1968

On peut recevoir beaucoup d'inspiration par la matière elle-même, qui, « confectionnée », paraît muette. Alors, elle lance des appels pour se faire libérer, pour être mise en état de dire son mot, mot auquel je tiens, car il me transmet des images.

Matières - Collages ⁴⁰

PEINDRE des tableaux à l'huile, c'est aussi employer des produits préfabriqués, car on se sert des couleurs toute prêtes, en tubes, que l'on place sur une palette. C'est l'image, la fantaisie, qui décide, qui compte. On peut avoir énormément de fantaisie en se servant d'autres matières déjà fabriquées, du papier, de l'étoffe, du bois et il ne s'agit que de les transformer et de les réordonner d'après une image intérieure. En réalité il n'y a pas de différence principale, car le matériel brut, en lui-même, n'est rien. Pourquoi alors ne pas faire des collages-tableaux inspirés en partie, justement par les caractères tactiles de ces matériaux nouveaux. Toucher de la couleur fraîche est désagréable et salit les doigts, tandis que prendre dans ses mains du papier, du feutre, du voile, du bois, du lin, des lamelles métalliques, cela accélère même l'inspiration et la coordination.

Ce n'est pas seulement un assemblage involontaire à partir d'éléments hétéroclites, mais ces matières-là parlent et demandent une forme insolite, mais nécessairement nouvelle.

Le matériel soi-disant préfabriqué n'attend que d'être employé pour se libérer de la prison selon l'usage et pour pouvoir parler son propre langage. Les matériaux ne sont pas inertes, au contraire, ils possèdent une force d'expression qu'on doit découvrir, pour démontrer qu'ils sont animés. C'est cela le caractère caché mais révélateur du collage.

En déchirant un morceau de papier, ce morceau vous donne une indication, une direction, il montre comment il voudrait être formé et il faut avoir assez de doigté pour suivre les indications de la matière, qu'on « libère » ainsi.

Si d'autres collagistes ont des idées préconçues pour créer des collages parlant avec des phrases ou à l'aide d'images surposées, alors imposées, je n'ai pas cette intention. Je m'abandonne avant tout aux indications supérieures de ces matières, qui hors de mes doigts resteraient inertes et toute mon idée est de sentir avec quelles autres matières ma première pièce voudrait être assemblée.

Si j'emploie des lettres ou des morceaux de textes, je le fais d'une manière optophonétique au lieu de faire parler de prétendus événements.

Ces collages deviennent ainsi des formations d'une sensorialité excentrique très éloignée de la littérature et de la propagande, tout ce qu'on appelle aujourd'hui « happening » et qui n'est pas entièrement concret en soi-même.

J'essaie ainsi de réaliser l'idée de la matière, assemblée et employée suivant son indication évocatrice elle-même.

Quelquefois je prends un dessin comme point de départ de mes collages-tableaux.

Mais ce dessin se déroule aussi sous l'influence et l'indication de mes mains qui savent très bien montrer à mes yeux ce qu'il faut voir, au lieu de réfléchir sur l'harmonisation ou sur un ordre optique de lignes.

Ainsi, ce départ du fond dessiné provoque par sa structure l'application de certains matériaux qui doivent s'adapter à lui de telle manière, que l'œuvre entière se constitue purement manuellement, en ouvrant des voies nouvelles et insolites au langage sensoriel qui est primairement dans ces particularités. Il se crée alors une complexité concrète, qui s'exprime par différentes structures représentant directement son contenu optophonétique.

L'œuvre, une fois terminée, parle clairement par le signe matériel de sa signification.

Certes, lorsque je créai en 1918 le premier photomontage, je ne connaissais pas encore assez bien les conditions par lesquelles on peut libérer ce temps nouveau de son caractère pragmatique. Dans le discours que je prononçai à l'inauguration de la première exposition de photomontages à la Bibliothèque du Musée d'Arts et Métiers à Berlin en 1931, je formulai ainsi l'idée du photomontage :

« Dans les divergences d'opinions on prétend souvent que le photomontage n'est praticable que sous deux formes : celle de la propagande politique et celle de la publicité commerciale. Les pre-

miers photomonteurs, les dadaïstes, partaient du point de vue, pour eux incontestable, que la peinture du temps de guerre, l'expressionnisme post-futuriste, avait échoué à cause de sa non-objectivité et de son absence de convictions, et que, non seulement la peinture, mais tous les arts et leurs techniques avaient besoin d'un changement révolutionnaire mental, pour rester en relation avec la vie de leur époque.

Les membres du Club Dada n'étaient naturellement pas intéressés à élaborer des nouvelles règles esthétiques, suivant lesquelles l'art devrait être exécuté.

En premier lieu ils se souciaient des aptitudes agaçantes du nouveau matériel et par là, du renouvellement des formes de contenu frais.

Dada qui était une sorte de critique culturelle ne s'arrêtait devant RIEN !

Et il est exact, qu'une partie éminente des premiers photomontages poursuivait avec une ironie mordante les événements contemporains. Mais le photomontage était aussi révolutionnaire que son contenu, sa forme aussi renversante que l'application de la photographie et des textes imprimés qui, ensemble se transforment en film statique... »

Cependant cette période dadaïste est révolue pour moi, et maintenant je dois rendre à la vision réelle la matérialisation de « l'idée » incohérente, qui domine les matériaux sans expression apparente pour leur prêter une voix, un langage propres à leurs structures différentes.

Ouvrir la vie structurelle-cellulaire des « inertes » est un devoir de reconnaissance envers la matière, qu'on accuse à tort d'être morte. Il n'existe rien de réellement mort, et même la mort n'est qu'un changement, une métamorphose d'un état « conscient » à un autre, qui, dans la plupart des cas, nous reste inconnu, inadaptable.

Et dans ce sens, mes « matières-collages » ne représentent aucune « adaptation » des matières à un art quelconque, ils sont les émanations de la sensorialité excentrique, que je sens partout autour de moi.

Ce sont des « matières-pensées-actions » et cela suffit aux exigences physiologiques de l'inconscient.

Notes

1. En 1936, Alfred H. Barr, Jr. faisait paraître au MoMA deux volumes, *Cubism and Abstract Art* et *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, édités pour deux expositions du même nom au musée d'art moderne de New York, la première en avril, la seconde en décembre.

Dans le premier de ces volumes, Barr inclut Dada sous la tendance « Abstract Dadaism » (Duchamp, Picabia, Schwitters, Man Ray, Arp) au même titre que la peinture abstraite russe, le constructivisme, le néo-plasticisme hollandais, le Bauhaus, le purisme, les films et photographies abstraits. Insérer Dada parmi ces autres courants révolutionnaires sur le plan artistique, c'est sanctionner une lecture des œuvres du mouvement telle qu'inaugurée aux États-Unis par la collection de la « Société Anonyme » de Katherine Dreier (avec le concours de Marcel Duchamp).

En revanche, le second contient deux études de Georges Hugnet relevant de l'interprétation parisienne de Dada (où l'une de ses composantes se verra confondue dans le surréalisme). On y voit donc des œuvres surréalistes voisiner avec des œuvres d'art fantastique et, tout aussi logiquement, une forte représentation de Max Ernst sur lequel une certaine critique prend appui pour amalgamer Dada et le surréalisme pictural.

2. *Labyrinthe*, la revue d'Albert Skira, alors publiée à Genève (23 numéros d'octobre 1944 à décembre 1946), était particulièrement réceptive à Dada, de même que le poète et éditeur Eugène Jolas (revue *Transition*). Dans son dix-septième numéro par exemple, *Labyrinthe* publiait une photo de Tzara dans les locaux de la revue et un texte de Michel Leiris sur *La Fuite* de Tzara.

3. *Die Flucht aus der Zeit* (La Fuite hors du temps), Munich-Leipzig, Duncker & Humblot, 1927. Il s'agit du journal de Hugo Ball publié après sa mort en 1927 par les soins de sa compagne Emmy Hennings, réédité régulièrement depuis 1946 par les éditions Josef Stöcker, Lucerne. Un extrait en a paru en France dans *Luna-Park 8/9 : Un siècle d'avant-garde*. Paris, Transédition, 1986, p. 92-105.

4. « Dada ist mehr als Dada », manifeste publié dans la revue *De Stijl*, n° 3, mars 1921.

5. Hausmann ses réfère ici à l'ouvrage de Barr déjà cité (note 1), *Fantastic Art Dada Surrealism*, p. 26 : « Baargeld soon found himself heading both the Communists and the Dadaïsts of Cologne. It was he who established the Communist party in the Rhineland and allied it with the German Communist party. Nevertheless, together with Max Ernst he energetically opposed the Berlin Dada movement because he disapproved of its exclusively propaganda spirit. Baargeld and Ernst refused *a priori* to extinguish their political agitation. Their dissent posed a problem which is still unsolved. »

L'étonnement d'Hausmann se comprend d'autant mieux que la distance prise par Max Ernst à l'égard du groupe de Berlin n'a jamais fait l'objet d'une déclaration de principe. On la découvre à la faveur des lettres de Max Ernst à Tzara par exemple ou parce que Max Ernst fut le premier dadaïste allemand adopté par le cercle dadaïste parisien, appelé à y devenir le fer de lance du collage surréaliste. Son exposition à Paris en mai 1921 est la conclusion d'une prédilection ancienne chez lui pour la France, elle est par ailleurs à l'origine du premier texte de critique d'art d'André Breton pour le catalogue dont le titre (« La mise sous whisky marin ») fut suggéré par une oeuvre du peintre. On peut aussi y entendre un écho au carton d'invitation de l'exposition Picabia au Sans Pareil un an auparavant : « le mouvement dada place ses capitaux dans les piqûres de whisky soda chromatique et vous InVlte » dont le petit catalogue fut rédigé par Tristan Tzara (reproduit dans *Documents Dada*, Genève, 1974, p. 43).

L'initiative de l'exposition Dada Max Ernst a souvent été présentée (y compris par Ernst lui-même dans *Ecritures*, NRF, 1970, p. 42) comme émanant de Breton et du groupe de la revue *Littérature*. En vérité, l'idée fut suggérée à Tzara par Ernst dans une lettre du 28 décembre 1920 citée par Marguerite Bonnet, dans son utile édition (malheureusement souvent hostile à Tzara) des *Oeuvres* d'André Breton, Paris, NRF, Bibl. de la Pléiade, 1988, p. 265. *Littérature* disposant des locaux du Sans Pareil, Tzara en laissa vraisemblablement l'organisation et l'initiative à Breton.

L'exposition, comme on sait, donna lieu à un happening improvisé pour rendre hommage en son absence au peintre que des tracasseries administratives (obtention de visa) retinrent en Allemagne. Quelques photographies montrent, devant la sévère vitrine du « Sans Pareil » dans le seizième arrondissement, Philippe Soupault juché avec une bicyclette en bandoulière en haut d'une échelle, tenant dans ses mains les pieds de Jacques Rigaut suspendu la tête en bas, entourés de Breton, René Hilsum (condisciple de Breton au lycée Chaptal et fondateur de la petite unité d'édition du Sans Pareil), Benjamin Péret et le dadaïste russe Serge Charchoune. On connaît moins le compte-rendu des facéties improvisées durant le vernissage, rapportées par Maurice Martin du Gard dans *Les Mémoires* 1918-1923 (chapitre « Saison dada »), Paris, Flammarion, 1957.

La correspondance Max Ernst-Tristan Tzara (publiée par SPIES, [Werner] : *Max Ernst, Les Collages*. Paris, Gallimard, 1984) débute en décembre 1919. Dans une lettre de février 1920, Ernst dénonce « déjà les contre-façons de dada (à Berlin) » et en décembre (lettre évoquée *supra*), cite George Grosz parmi quelques "proéminents idiots". Cet échange de lettres manifeste en général pour ses amis français une affinité qu'il n'aura jamais avec les dadaïstes allemands même si en effet sous

le nom de « dadamaxernst » il exposa dans la « Erste internationale Dada-messe » de Berlin durant l'été 1920. D'autre part les rencontres de vacances au Tyrol avec Tzara, Arp et Breton confortèrent ces liens.

6. Dans un premier temps, le tract « manifeste DadaïSTE » fut signé par les personnes mentionnées par Raoul Hausmann, soit le groupe berlinois, augmenté de Tzara et Janco représentant le noyau zurichois. Par la suite, lors de sa publication dans *Dada Almanach* (1920), il fut en outre plus largement contresigné par d'autres dadaïstes de Zurich (Ball, Arp, Van Rees, Lüthy, Glauser) et allemands (Walter Mehring) ainsi que d'autres comme Pierre Albert-Birot, poète et animateur à Paris de la revue *Sic* et de quelques Italiens comme Cantarelli (peintre et poète qui fut dadaïste à Mantoue, éditeur des revues *Bleu* et *Procellaria*) ou Prampolini qui, avant de devenir le représentant principal du « second futurisme » italien, avait rallié la cause dadaïste et publié la revue *Noi*.

7. Sauf quand on s'appelle Kurt Schwitters. Voir p. 108.

8. Le psychanalyste Otto Gross (1877-1920) dont on peut lire en France : *Révolution sur le divan* (Trad. par Jeanne Etoré. Préface de Jacques le Rider. Paris, Solin, 1988). Otto Gross était un disciple très brillant de Freud, un « homme génial » selon Jones. Le fondateur de la psychanalyse voyait en lui un homme précieux et un esprit remarquable mais il dut l'écartier, ainsi que d'autres analystes, vers 1908. En 1912, Gross évoquait l'intention d'éditer un journal, « quelque chose du genre *Revue des problèmes psychologiques de l'anarchisme* dans lequel seraient présentés les résultats radicalement individualistes, mettant en question toutes les institutions existantes, auxquels conduit une exploration résolue de l'inconscient : cela constituerait une sorte de préliminaire intérieur de la révolution.

Les événements ne lui en laissèrent pas le temps. Il fut soudainement et illégalement interné en décembre 1912 dans un asile psychiatrique de Troppau (Silésie) à l'instigation de son père qui avait réuni contre lui un dossier accablant. Otto Gross avait en effet pris goût à la cocaïne lors de ses séjours en Amérique latine, en tant que médecin de bord sur la ligne maritime Hambourg-Amérique du Sud (Huelsenbeck devait choisir la même fonction au début des années trente). La campagne déclenchée en faveur du psychanalyste se développa jusqu'en France puisque Blaise Cendrars adressa un mot de soutien : « Je me joins de grand cœur à votre protestation pour flétrir les procédés indignes d'un père borné (tous nos pères sont bornés) qui n'hésite pas à briser l'œuvre d'un des esprits les plus appréciés en France de l'Allemagne contemporaine. »

L'un des défenseurs les plus déterminés de Gross (qui fut libéré en juillet 1914 mais resta sous tutelle) fut son ami Franz Jung qui publia un ouvrage sur l'affaire, avant de fonder avec lui en 1915, la revue *Die Freie Strasse*. On notera qu'avant de fréquenter les futurs dadaïstes, Gross avait failli fonder une revue, *Blätter zur Bekämpfung des Machtwillens* (Revue de lutte contre la volonté de puissance), avec Franz Kafka qui fut près de se laisser tenter. Après la mort prématurée de Gross, Kafka a donné dans une lettre à Milena Jesenská, choquée par le décès de Gross qu'elle connaissait (il fréquentait aussi le Café central et le Herrenhof), lettre postée de Merano le 25 juin 1920, le récit bigarré de sa rencontre avec Gross en 1917 dans le train de nuit Budapest-Prague (Kafka, *Œuvres complètes*, IV, NRF, Bibl. Pléiade, 1989, p. 943).

9. « Pamphlet gegen die Weimarische Lebensauffassung » parut dans *Der Einzige*, Berlin, n° 14, 20 avril 1919.

10. « Synthetisches Cino der Malerei » (Cinéma synthétique de la peinture) fut lu par Hausmann sous le titre « Der neue Material in der Malerei » (Du Nouveau Matériau en peinture) lors de la première soirée Dada du 12 avril 1918 à Berlin.

11. Otto van Rees et sa femme, Adya van Rees-Dutilh, faisaient partie du groupe Dada de Zurich. On lui doit la célèbre affiche de l'exposition Arp-Van Rees, Galerie Tanner, Zurich, 1915 (reproduite dans *Journal du Mouvement Dada*, p. 32). A son sujet, voir *Otto en Adya van Rees. Leven en werk tot 1934*. Utrecht, Centraal Museum & La Haye, Gemeentemuseum, 1975.

12. Ce Picasso « amélioré » intitulé « La vie heureuse », dédié à Carl Einstein, était reproduit en page intérieure de l'affiche-catalogue de la « Première Foire internationale Dada » de Berlin (Erste internationale Dada-Messe, juin 1920) et l'est dans ce volume.

Les pages intérieures ne comportent que deux reproductions en noir et blanc, le « Picasso corrigé » évoqué ici par Hausmann mais aussi un Rousseau présenté comme un « chef-d'œuvre corrigé ».

L'expression « Vollendete Kunst » qui apparaît dans le Picasso modifié, une huile sur toile et papier collé (que nous avons pu établir comme étant *Tête de jeune fille*, 1913, reproduit sous le n° 426 par Christian Zervos dans son *Picasso*, Paris, Cahiers d'art, 1982, vol.2**, p. 199) donne plutôt à entendre « art complété, achevé, consommé ». Raoul Hausmann semble ne pas se souvenir que l'œuvre de Picasso fut « détournée » non par Grosz seul mais par Grosz et Heartfield.

Tout en épousant la rigueur formelle de la composition cubiste de Picasso, Grosz et Heartfield la prolongent et lui impriment une accélération, un nouveau champ de tensions. Parallèlement à l'incision oblique au centre de la toile, ils insèrent une sécante noire, qui a pour effet quasi suprématiste d'appeler un nouveau plan par rapport au volume, au cadre de l'œuvre, et de dynamiser l'ensemble. Ce mouvement se poursuit avec l'apposition de photographies, de groupes de mots et de compositions typographiques qui lui confère en outre une nouvelle intensité graphique et sonore, une apparence narrative narquoise, que ne vient pas démentir le caractère iconoclaste et amusé du geste.

Quant à la célèbre toile du Douanier Rousseau, *Moi-même, portrait-paysage* (1890), Grosz et Heartfield emboîtent le pas à son caractère anecdotique et naïf pour y adjoindre une guirlande de papier, une seconde tour Eiffel, et substituer à la quiétude endimanchée de l'œuvre des immeubles récents au lieu des arbres et du paysage, une publicité néon pour d'improbables « Leibniz cakes », un fanion da/da au sommet d'un mât déjà amplement pourvu de plaisants pavillons par le Douanier. Le visage de Rousseau est remplacé par celui de Raoul Hausmann : l'auteur du *Nouveau Matériau en peinture* hérite du pinceau et de la palette, éléments centraux de la toile, dont il détourne la noblesse pour les transformer en ustensiles dérisoires, en souligner le caractère désuet et embarrassant dans la nouvelle réalité urbaine.

13. Jefim Golyscheff (Cherson, 1897 - Paris, 1970) vécut jusqu'en 1909 à Odessa, puis vint à Berlin pour étudier la musique, mais il s'intéressa à l'architecture, la chimie et la peinture. Comme il l'écrit lui-même, il participa « à la cérémonie du couronnement à Delhi, à la guerre de Tripoli, à la révolution chinoise à

Canton, au 19 novembre 1918 à Berlin ». On lui doit un très bref manifeste « Aïsmus » (1920) « attaquant la gravité et défendant la gaieté » (selon Manfredo Tafuri) qui s'attira même une réponse de Bruno Taut « Nieder der Seriosismus » dans la revue *Frühlicht*. On doit aussi à Golyscheff une « Anti-symphonie en trois parties (Guillotine circulaire musicale) : a. pompe à injection provocante, b. la cavité buccale chaotique ou l'avion sous-marin, c. Hyper Fa majeur pliable. » Hausmann lui a consacré un article dans la revue *Phases*, Paris, n° 11, 1967 : « Lors de la première exposition Dada en avril 1919, il apporta des choses que l'on n'avait jamais vues auparavant : des boîtes de conserve, des petits flacons, des bouts de bois, des peluches, des touffes de cheveux. Un invraisemblable spectacle optique ; avant cela il n'y avait jamais eu une telle représentation. »

14. Il s'agit de l'exposition « Fotomontage », Berlin, 1931, à la suite de laquelle Domela donna une conférence, traduite en français dans le catalogue *Domela, 65 ans d'abstraction*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris-Musée de Grenoble, 1987, p. 221.

15. Arp et Lissitzky firent paraître en 1925 un petit essai trilingue, récapitulatif illustré des tendances modernes, *Die Kunstismen — Les ismes de l'art — The isms of art* (Erlenbach-Zurich, München und Leipzig, Eugen Rentsch Verlag). De 1925 à 1914, en remontant dans le temps, ils distinguent les catégories suivantes : film abstrait (Eggeling, Richter), constructivisme (Tatline, Obmokhou, Atelier Ladowski, Gabo), Vérisme (Grosz, Dix), Proun (Lissitzky et atelier Lissitzky), compressionnisme (Baumeister, Schlemmer), Merz (Schwitters, Murayama), néo-plasticisme (Mondrian, Huszár-Rietveld, Doesburg, Vantongerloo), purisme (Ozenfant, Jeanne-rette), Dada (Picabia, Hausmann, Ernst, Arp, Man Ray, Hannah Höch, Sophie Taeuber), simultanéisme (Robert et Sonia Delaunay), suprématisme (Malévitch, Ounovis, Rozanova, Klioune), métaphysique (Chirico, Carrà), abstraction (Kandinsky, Rodtchenko, Mitouritch, Altman, Popova, Moholy-Nagy, Péri, Arp, Segal, Molzahn), cubisme (Picasso, Braque, Léger, Gleizes, Gris, Feininger, Archipenko, Lipchitz), futurisme (Boccioni, Severini, Balla, Russolo) et expressionnisme (Chagall, Klee, Marc) en 1914.

Ce petit volume (réédité en fac-similé en 1990 chez Lars Müller, Baden), par le format et la typographie due à Lissitzky, rappelle la collection des Bauhausbücher et, par le système de classement (« les ismes de l'art »), constitue le prototype même des histoires de l'art moderne qui n'ont ensuite cessé de paraître au vingtième siècle. Par sa manière de conclusion anthologique-historique, il venait marquer la fin prochaine de la grande époque des avant-gardes, dont le déclin s'amorce à l'approche des années trente.

16. Le plus célèbre des poèmes phonétiques de Ball, « Karawane » (1917), dans *Dada Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung herausgegeben von Richard Huelsenbeck*. Berlin, Erich Reiss Verlag, 1920, p. 53. Volume réédité en fac-similé à New York par Something Else Press à New York en 1966. Édition française bilingue : *Almanach Dada*. Trad. Sabine Wolf. Notes de Michel Giroud. Paris, Champ Libre, 1980.

17. *Bébuquin* a paru en 1912 et un autre ouvrage important de Carl Einstein, *Negerplastik*, en 1915.

18. *En avant dada, Die Geschichte des Dadaismus*. Hannover/Leipzig, Paul

Steedemann, 1920. Édition française : *En avant dada. L'histoire du dadaïsme*. Trad. Sabine Wolf, Paris, Allia, 1983.

19. « Manifest von der Gesetzmässigkeit des Lautes » (Manifeste de l'ordonnance du son), paru dans la revue de Theo van Doesburg, *Mecano*, numéro bleu, Leiden, 1922.

20. « Dada Manifesto 1949 ». New York, Wittenborn, 1951. En 1944, le peintre Robert Motherwell entama l'édition d'une collection de « Documents d'art moderne » à New York, laquelle débutait par les *Méditations esthétiques* d'Apollinaire et se poursuivait avec les écrits de Mondrian, de Kandinsky, de Arp (*On my Way*), ou de Moholy-Nagy (*The New Vision*) et de Richard Huelsenbeck (*Memoirs of a Dada Drummer*). Robert Motherwell lui-même élaborait pour sa collection un volume historique et anthologique, *The Dada Painters and Poets* (1951) resté depuis sans équivalent, y compris en langue française.

A cette occasion, l'éditeur Wittenborn imprima sur feuille volante un manifeste écrit deux ans auparavant par Huelsenbeck, *Dada Manifesto 1949*, que Motherwell avait d'abord projeté d'inclure dans son livre. Mais Tzara apprécia peu l'initiative de Huelsenbeck, peut-être parce que ce dernier s'y attribuait une nouvelle fois le choix du mot Dada, et signifia son intention de retirer ses manuscrits de l'ouvrage de Motherwell. Marcel Duchamp offrit diplomatiquement de traduire un texte de Tzara (*An Introduction to Dada*) qui parut également sous forme de tract en même temps que le manifeste de Huelsenbeck et le volume de Motherwell. On versera au dossier de la polémique sur l'origine du mot le fait que en raison de la réticence de Tzara, aucun dadaïste ne voulut plus contresigner le manifeste de Huelsenbeck, lequel parut alors en son nom propre. Dans son manifeste, le « Dada drummer » s'inquiète de la violence des attaques contre l'art moderne qui lui rappellent celles qu'eut à subir le mouvement Dada face à l'oppression nazie. « Plus nous y portons attention, écrit-il, plus nous apparaît évident que le principe créatif développé dans le dadaïsme est identique au principe même de l'art moderne. »

21. La citation allemande de Baader est exactement : « Einen Augenblick : Ich frage Sie, was ist Ihnen Jesus Christus ? Er ist Ihnen Wurst... ». La presse entière relata l'incident. Baader répondit dans le *Berliner Tageblatt* : « Que les paroles que j'ai prononcées hier aient un tout autre sens que la *Berliner Morgenzeitung* veut le faire croire aujourd'hui s'avère évident si vous lisez le texte de mon discours qui se trouve en votre possession. L'autre affirmation des journaux, selon laquelle il s'agirait d'un malade mental, me semble faire partie des moyens dont on se sert aujourd'hui quand un homme devient gênant. »

22. L'affiche-catalogue était une feuille de grand format pliée en son centre formant un programme de quatre pages à l'italienne qui présente en arrière-fond coloré un montage simultané d'ambiance urbaine, dû à Heartfield, typographiquement traité en rouge, ocre et jaune (*Leben und Treiben in Universal-City, 12 Uhr 5 mittags*), collage de fond sur lequel apparaissent en surimpression noire quelques informations pratiques, ainsi que, inversée au bas de la couverture, une déclaration programmatique de Hausmann : « L'individu dadaïste est l'opposant radical à l'exploitation, le sens de l'exploitation ne produit que des sots et l'individu dadaïste hait la sottise et aime le non-sens ! Donc, l'individu dadaïste se révèle comme vraiment réel face à la fausseté puante du père de famille et du capitaliste crevant dans

son fauteuil. » Il a fait l'objet d'une réédition en fac-similé et d'un fascicule de commentaire par Helen Adkins dans un ensemble publié sous le titre *Stationen der Moderne* par la librairie Walther König, Cologne, à l'occasion de l'exposition berlinoise du même nom (Berlinische Galerie, 1988).

23. *PREsentismus : gegen den Puffkeismus der Teutschen Seele* (PRÉsentisme : contre le Puffkisme de l'âme allemande), paru dans *De Stijl*, Leiden, n° 9, septembre 1921.

24. F.T. Marinetti. *Les Mots en liberté futuristes*. Milan, Edizioni futuriste di « Poesia », 1919. Réédition en fac-similé : Mondadori, 1986.

25. Le titre original de ce manifeste est *Sieg Triumph Tabak mit Bohnen*. Il a paru dans *Zenit*, la revue publiée par Lioubomir Mitzitch à Zagreb, n° 9, novembre 1921. Hausmann l'a daté du 23 novembre 1921. Le titre original de *Hanneton vole* est *Maikäfer flieg*, texte confié à *Zenit* mais resté inédit jusqu'à sa parution dans *Am Anfang war Dada* (voir bibliographie n° 15).

26. *Mecano* dont le premier numéro, prêt dès l'automne 1921, parut en février 1922, constitua le type même de la petite revue dada-constructiviste et devint la plate-forme des contacts dadaïstes de Van Doesburg qui y accueillait des poèmes de Arp, des dessins de Charchoune, des tableaux de Man Ray, des manifestes et collages de Hausmann, des poèmes et textes de Schwitters, des textes de Tzara et Georges Ribemont-Dessaignes et, sur le plan constructiviste, une sculpture de Georges Vantongerloo, des reliefs de Moholy-Nagy, des dessins de Röhl, etc.

Dans la mesure où Van Doesburg disposait avec *De Stijl* d'une revue purement constructiviste, *Mecano* se trouva dès lors exprimer plus exclusivement la part Dada de son animateur. En témoigna la tournée qu'il effectua avec Schwitters aux Pays-Bas.

Doesburg joua avec virtuosité un double rôle essentiel particulièrement significatif. Bien qu'entièrement dédiée à la plastique pure née aux Pays-Bas sous son impulsion et celle de Mondrian, la revue *De Stijl* (fondée en mai 1917) accueillait au printemps 1921 des manifestes dadas de Raoul Hausmann (« Dada est plus que Dada », « PRÉsentisme ») ainsi que des textes programmatiques de Georges Ribemont-Dessaignes, des poèmes de Clément Pansaers... C'était déjà témoigner d'une grande sympathie à l'égard des dadaïstes.

Fait amusant : malgré deux rencontres collectives importantes au cours de l'année 1922 (le « Congrès des artistes de progrès » de Dusseldorf en avril et le « Congrès constructiviste » de Weimar, siège du Bauhaus, en septembre), Doesburg dissimulait jalousement et non sans humour le versant dadaïste de sa personnalité, y compris à Tristan Tzara. Ainsi Moholy-Nagy écrivait-il dans *Vision in Motion* : « A l'époque nous n'avions pas réalisé que Doesburg lui-même était à la fois constructiviste et dadaïste, écrivant des poèmes Dada sous le nom de plume de I.K. Bonset. »

En 1923, Van Doesburg publia à l'enseigne du *Stijl* une plaquette *Wat is Dada ?* (Qu'est-ce que Dada ?) qui, sous couvert d'expliquer Dada, constitue un manifeste en soi. Il est significatif de l'importance du rôle de Doesburg de *Mecano* comme du *Stijl*, de voir Hausmann préciser que ces relais furent nécessaires pour permettre son amitié et ses travaux avec Schwitters. Voir à ce sujet : DACHY (Marc). *Dr Van Doesburg, Mr Bonset et le petit chien Dada*. Paris, L'Echoppe, 1992.

27. Hausmann cite ici un passage du célèbre poème de Schwitters, « Anna Fleur ».

28. On reconnaît ici le début de *Franz Müllers Drahtfrühling. Ursachen und Beginn der grossen glorreichen Revolution in Revon*. (Le Printemps filiforme de Franz Müller. Prémises et début de la grande révolution glorieuse à Revon) dont on trouvera la traduction, et les témoignages de Arp et de Tzara à son sujet dans : DACHY (Marc). *Kurt Schwitters. Merz. Ursonate*. Paris, Champ Libre/Lebovici, 1990.

29. « So lang der ARPsch in die Weste pARscht, wird keine ARPscheit angefarpscht, hein ? » On pourrait traduire par : « Tant que l'ARP ne va PRAs à sa veste, il n'y a pas d'Arptitude à artiser, non ? » Sans doute est-ce cette phrase que Hausmann traduit par « Aussi longtemps que le Dadarp... », voir p. 13.

30. Il s'agit de l'anthologie des *Poètes à l'écart / Anthologie der Abseitigen* (Benteli, Berne, 1946) réunie par Carola Giedion-Welcker, écrivain et critique d'art, qui a publié de nombreux ouvrages, notamment sur la sculpture de Arp, sur Pevsner et sur le Parc Guell de Gaudí Siegfried Giedion, auteur de *La Mécanisation au pouvoir*, de *Espace, temps, architecture*, était son mari.

31. Ce passage est connu pour avoir été cité par Asger Jorn dans son essai « La Création ouverte et ses ennemis » (*Internationale Situationniste*, Paris, n° 5, décembre 1960). En réponse au mouvement lettriste naissant qui avait vivement réagi et remis en cause l'antériorité des futuristes russes lors d'une conférence donnée par le poète, éditeur, et typographe Ilia Zdanévitch à Paris en 1946, ce dernier donna une autre conférence en 1947 à la salle de Géographie. Intitulée « Après nous le lettrisme », elle dégénéra en pugilat et en polémiques ultérieures avec Isidore Isou. En 1949, Iliazd devait marquer définitivement le coup en publiant *Poésie de mots inconnus*, ouvrage anthologique exceptionnel mêlant création verbale et plastique, et par une conférence de presse (en juin) pour « démontrer l'antériorité des recherches futuristes et Dada ». Sur ce chapitre, voir aussi : MARKOV (Vladimir). *Une Histoire du futurisme russe*. Ed. par Marc Dachy. Paris, Allia, 1992. Ainsi que les *Carnets* de l'Iliazd Club, Clémence Hiver éditeur, 1990.

La citation de cette lettre fut en outre à l'origine d'une correspondance entre Raoul Hausmann et Guy Debord, à l'époque directeur de la revue *Internationale Situationniste*, qui a bien voulu nous la communiquer. Le 24 mars 1963, Raoul Hausmann écrit à Guy Debord : « ... (le) lettrisme qui n'est pas autre chose qu'une imposture. Si Isidore Isou prétend être le premier à avoir fait des poèmes lettristes, qu'il prenne connaissance des récits de Ball dans son *Journal* de 1916 et des déclarations de Schwitters dans *G* de 1923. Quant à M. Lemaître, il a publié dans *UR* de 1947 un dessin, qu'il a simplement calqué sur un dessin d'un Indien nord-américain, publié en 1912 dans le livre de Danzel, *Les Origines de l'Écriture* (Anfänge der Schrift) que je possède. Toute la peinture des lettristes n'est qu'une imitation de mes poèmes-affiches et tableaux-écritures de 1918 à 1923. »

L'intérêt de la correspondance échangée entre Debord et Hausmann dépasse ces seules questions et l'on notera que le 17 avril 1966, le Dadasophe marque sa satisfaction après lecture de l'article de Khayati sur « Les mots captifs » (*I.S.*, n° 10, mars 1966). Outre l'intérêt manifesté par Hausmann à l'égard des situationnistes, il traduisit en allemand *De la misère en milieu étudiant*. En réponse à notre curiosité, Guy Debord nous a précisé : « Je peux tout de même vous confirmer le fait que Raoul Hausmann nous avait tout de suite, et spontanément, envoyé une traduction

allemande de *La Misère*, vers la fin de 1966. Cette traduction dont nous sentions bien toute la valeur historique, n'a pas été utilisée ; et a malheureusement aussitôt disparu. En effet, elle fut normalement communiquée à notre situ bilingue affecté aux publications allemandes, un nommé Holl, qui peu de jours après dut disparaître, justement englobé dans la proscription de la tendance « garnautine ». Tout cela est, en somme, assez dadaïste. » (lettre à Marc Dachy, 7 septembre 1988)

32. *Dada Manifesto 1949* parut en 1951, voir note 20. Compte tenu des différends qui ont opposé Richard Huelsenbeck à Kurt Schwitters (qu'il refusa au Club Dada), à Tristan Tzara (auquel il conteste la découverte du mot « dada »), on notera les réticences et protestations de Raoul Hausmann devant certaines des affirmations de Huelsenbeck. On signalera ici, parce qu'elles sont trop peu connues, trois traductions éblouissantes de poèmes de Huelsenbeck par Aragon pour l'anthologie dada internationale *Dadaglobe*, in : Aragon, *L'Œuvre poétique*. Tome 1 (1917-1926), Paris, Messidor / Livre Club Diderot, 1989, p. 347.

33. Hausmann ignore vraisemblablement que les allusions de Huelsenbeck (voir aussi p. 72) à Jean-Paul Sartre ont sans doute pour origine des propos tenus par le directeur des *Temps Modernes* notamment lors d'une émission radiophonique. Sartre en s'appuyant sur des commentaires hostiles qui raillaient l'existentialisme en parlant d'excrémentalisme caricatura ses contradicteurs : « En somme, dit-il, il y a eu le mouvement Dada, il y a maintenant le mouvement caca ».

34. « Les six soirées et matinées du Club Dada de Berlin », « Qu'est-ce que le dadaïsme et que veut-il en Allemagne ? » (*Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland ?*), « Club Dada Berlin » (1966), traduits ou écrits en français par Hausmann lui-même ont paru dans *Dada Berlin 1916-1924*, Documents d'art contemporain, n° 1, ARC 2 & Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1976. Dans ce texte, Hausmann commente les éléments de la couverture du premier numéro de *Der Dada*, n° 1, juin 1919.

35. « Jahr 1 des Weltfriedens. Avis dada. » Paru en couverture de *Der Dada*, n° 1, juin 1919. Traduction de Marc Dachy.

36. « Objektive Betrachtung der Rolle des Dadaismus » (Considérations objectives sur le rôle du dadaïsme) a paru en 1920 dans *Der Kunsttopf*. Traduction de Marc Dachy.

37. « Aufruf zur elementaren Kunst » (Appel pour un art élémentaire) paru dans la revue *De Stijl*, n° 10, octobre 1921. Traduction de Marc Dachy et Corinne Graber. Nous redonnons ici une traduction nouvelle de cet « Appel ». Nous ne pensons pas en effet qu'il y ait lieu de traduire comme dans les ouvrages et catalogues récemment consacrés en France à Moholy-Nagy « elementar » par « élémentariste », ce dernier terme appartenant en outre au vocabulaire ultérieur de Doesburg (au plus tard, son manifeste-fragment *Elementarisme* de 1926, paru dans le *Stijl*, n° 75/76, 1926-1927).

En raison de son contenu, de sa formulation, de ses signataires et de son lieu de publication, cet appel « officialise » la naissance d'une sensibilité élémentaire internationale et confirme les préoccupations théoriques communes aux artistes Dadas et constructivistes. Voir à ce sujet le chapitre « La structuration élémentaire » dans *Journal du Mouvement Dada*, op. cit.

38. « Pin » et « La Poésie » ont paru dans les archives de la revue *PIN* esquissée

par Hausmann et Schwitters, publiées par Jasia Reichardt chez Stefan Themerson à Londres en 1962 (voir bibliographie n° 20).

39. « Dadasophie », « Voilà Dada sorti de l'ombre » et « Dadadégie », textes parus dans la revue *Phantomas* en 1967 (voir bibliographie n° 33), p. 54, 59 et 66.

40. « Matières-Collages » (1968) a paru dans le catalogue *Raoul Hausmann autour de l'Esprit de notre temps*, 1974 (voir bibliographie n° 25).

41. « Autobiographie » a paru dans la revue *Phantomas*, op. cit., p. 81.

Éléments bibliographiques

ŒUVRES DE RAOUL HAUSMANN

1. Poème phonétique-affiche [*fmsbw*, sur papier vert ou brique], Berlin, 1918.
2. Poème phonétique-affiche [*OFFEA* sur papier vert ou brique], Berlin, 1918.
3. Poème optophonétique-affiche [*Kp'erioum* sur papier japon rose pâle], Berlin, 1918.
4. *Material der Malerei, Plastik, Architektur* [Matériel de la peinture, sculpture, architecture]. Berlin, 23 ex., 1918.
5. *Hurrah, Hurrah! Hurrah!* Douze satires politiques. Berlin, Malik, 1921 [en fait 1920]. (Rééd. : Anabas, Giessen, 1970).
6. *Traité de questions sans solutions importantes*. Bâle, Panderma, Bibliothèque intersidérale, 350 ex., 1957.
7. *Courrier Dada*. Paris, Le Terrain Vague, 1958.
8. *Siebensachen*. Stuttgart, Burkardt, 1961.
9. *Poèmes et bois*. Paris, Iliazd, 50 ex., 1961.
10. *Sprechspäne*. Flensburg / Glücksburg, Petersen, 700 ex., 1962.
11. *Mélanographie*. Paris, SIC, 61 ex., 1969.
12. *Hyle, Ein Traumsein in Spanien*. Frankfurt am M., Heinrich Heine, 1969.
13. *Sensorialité excentrique*. Cambridge, collection OU, 440 ex., 1970.
14. *Sagemorcim*. Bruxelles, Henry Fagne, 1971.
15. *Am Anfang war Dada*. Hg. von Karl Riha und Günter Kämpf mit einem Nachwort von Karl Riha. Steinbach / Giessen, Anabas / Günter Kämpf, 1972.
16. *Je ne suis pas un photographe*. Éd. par Michel Giroud. Paris, Chêne, 1975.
17. *Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933*. Hg. von Michael Erlhoff, Band 1, München, Frühe Texte der Moderne, Text + Kritik, 1982.
18. *Sieg Triumph Tabak mit Bohnen. Texte bis 1933*. Hg. von Michael Erlhoff, Band 2, München, Frühe Texte der Moderne, Text + Kritik, 1982.
19. *Cinéma synthétique de la peinture*. Paris, M | W, 1991.

OUVRAGES SUR RAOUL HAUSMANN

20. REICHARDT (Jasia). *Kurt Schwitters & Raoul Hausmann, PIN and the story of PIN*. Londres, Gaberbocchus Press, 1962.
21. BORY (Jean-François). *Prolégomènes à une monographie de Raoul Hausmann*. Paris, L'Herne, 1972.
22. BENSON (Timothy O.). *Raoul Hausmann and Berlin Dada*. Iowa, UMI Research, 1987.
23. SCHEYING (Günther). *Die Dadaistischen Produktionen Raoul Hausmanns Untersuchung ihrer Eigenart und theoretischen Fundierung*. Wissenschaftliche Hausarbeit in Rahmen der Ersten (Wissenschaftlichen) Staatsprüfung für das Amt des Studienrats, 1983.

CATALOGUES

24. Raoul Hausmann, Moderna Museet, Stockholm, 1967.
25. Raoul Hausmann autour de *L'Esprit de notre temps*. Textes de Dominique Bozo, Claire Stoullig et Françoise Cachin-Nora. Paris, Musée national d'art moderne, 1974.
26. Raoul Hausmann. Texte de Paul-Armand Gette. Malmö, Konsthall, n° 67, 1980.
27. Raoul Hausmann. Textes de Guy Tosatto, Timothy O. Benson, Michel Giroud, Alain Bonfand. Témoignage de Marthe Prévot (recueilli par Didier Arnaudet). Extrait du roman *Hyle*. Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, Mâcon, Ed. W, 1986.
28. Raoul Hausmann. Fotografien 1927-1933 gegen den Kaltern Blick der Welt. Hg. von H. Amanshauer und M. Faber mit Beiträgen von C. Frenkel-Le Chuiton und A. Haus. Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, Wien, 1986.
29. Les Peintures de 1959 à 1964. Texte de Yves Michaud. Témoignage de Claude Viallat (recueilli par Stéphane Bordarier). Fondation Cassan et Musée d'art moderne de Céret, 1986-1987.
30. Raoul Hausmann à Ibiza. Présentation de Guy Tosatto. Centre d'étude et de documentation Raoul Hausmann. Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, 1987.
31. Raoul Hausmann. Collages. Centre d'étude et de documentation Raoul Hausmann. Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, 1988.
32. Raoul Hausmann, architecte. Ibiza 1933-1936. Textes de Bartomeu Marí, Yves Michaud, Jean-Paul Midant, Cornelia Frenkel-Le Chuiton, Simon Marchan-Fiz. Edition bilingue (français-anglais). Bruxelles & Ibiza, Fondation pour l'architecture & Taller d'estudis de l'habitat pitius, 1990.

NUMÉROS SPÉCIAUX DE REVUES

33. RAOUL HAUSMANN. Revue *Phantomas*, n° 68 -72, Bruxelles, juillet 1967.
34. HAUSMANN ET DADA À BERLIN (Raoul). Revue *Apeiros*. Dossier critique établi par Roberto Altmann et Jean-François Bory. Textes de Théodore Koenig,

- Paul de Vree, Jean-François Bory, Marc Dachy, Richard Sheppard, Claude Viallat, René Baudouin, Roberto Altmann, Serge Fauchereau, Dick Higgins, José Pierre, Hans Richter, Will Grohmann, Jean-Louis Brau, Villeglé, Vera Broïdo Cohn (témoignage recueilli par Andréi Nakov). Vaduz, Liechtenstein, 1974, n° 6.
35. HAUSMANN. Revue *F*. Textes de Claude Abastado, Jean-François Bory, Henri Chopin, Théodore Koenig, Jacques Lepage, Carlo A. Sitta, Serge Vialbos, Paul de Vree, Maud Westerdahl. Paris, juin 1974, n° 4.

CORRESPONDANCE

36. SHEPPARD (Richard). « Nineteen Letters, Telegrams and Cards from Raoul Hausmann to Tristan Tzara (1919-1921) » in : *New Studies in Dada. Essays and Documents*. Hutton Press, 1981.
37. KOENIG (Théodore). *Lettres de Raoul Hausmann*. Laser Edition, Verona, 1990.

CHAPITRES DE LIVRES SUR RAOUL HAUSMANN

38. MOHOLY-NAGY (László). « Photomontage », « Dadaism » in : *Vision in Motion*. Chicago, Theobald and Company, 1947.
39. RICHTER (Hans). « Raoul Hausmann. M^r. Ich » in : *Dada Profile*. Zurich, Die Arche, 1961.
40. KLEINSCHMIDT (Hans J.), « Berlin Dada » in : FOSTER (Stephen) & KUENZLI (Rudolf). *Dada Spectrum : The Dialectics of Revolt*. Madison & Iowa, Coda Press & University of Iowa, 1979.
41. ADKINS (Helen). « Erste Internationale Dada-Messe, Berlin 1920 » in : *Stationen der Moderne*, Berlinische Galerie, Nikolai, 1988.
42. DACHY (Marc). « Dada en Allemagne, révolution dans la révolution » in : *Journal du Mouvement Dada*. Genève, Albert Skira, 1989.
43. BERGIUS (Hanne). « Konservativ im edelsten Sinne. Dadasoph Raoul Hausmann. » in : *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*. Giessen, Anabas, Werkbund Archiv, Bd.19, 1989.
43. ALEXANDRIAN (Sarane). « Le dadaïsme en Limousin » in : *L'Aventure en soi*. Autobiographie. Paris, Mercure de France, 1990.

TEXTES DE RAOUL HAUSMANN PARUS RÉCEMMENT DANS DES REVUES

Textes dans les revues *Gradiva* (n° 1, mai 1971 ; n° 2, novembre 1971), *New Eter* (n° 5, janvier 1973), *Luna-Park* (n° 5, automne 1979 ; n° 7, mars 1981), *Ad Hoc* (n° 2, printemps 1988).

Autobiographie ⁴¹

ECRIVAIN, peintre et photographe, né à Vienne en Autriche, le 12 juillet 1886, fils du peintre académique Victor Hausmann, auprès duquel j'appris à peindre dès l'âge de 14 ans. Déjà dans ce temps-là j'étais attiré par les « restes de palette » avec leurs complexes colorés étranges. Une petite collection de minéraux de mon père occupait encore plus mon imagination, surtout la composition des formes et des effets optiques de l'onix, de la malachite, de la Pierre de Lune et de l'opale. Fixé dès 1900 à Berlin, je commençai à m'occuper des tableaux de Manet et de Renoir, plus tard s'y joignit l'influence de Cézanne, Van Gogh et Gauguin, ainsi que de Seurat. En 1912, la grande Exposition Futuriste à Berlin, ainsi que le premier Salon du « Sturm » firent la plus grande impression sur moi. C'est à ce moment-là que je peignis mes premiers tableaux cubistes.

J'avais reconnu que le réalisme impressionniste n'était pas capable de donner plus qu'une description du modèle de la Nature, où tout restait dans un état d'immobilité, tandis que la « Vie moderne » nous montrait tous les objets en mouvement.

En 1918, je franchis le pas décisif pour vaincre l'imitation des objets : dans le Dadaïsme et son refus de l'esthétique conventionnelle je trouvai des possibilités pour une nouvelle conception de la forme, aussi bien inobjective-abstraite que concrète.

Contrairement à Man Ray et à Marcel Duchamp qui donnaient aux objets d'usage quotidien une signification différente, en les isolant de leur entourage, je voyais les possibilités qu'offraient les « assemblages » et les « greffages » et j'inventai le « photomontage ».

J'employais des objets « tout prêts » pour en faire des « abstractions » comme ma « Tête mécanique » de 1919 et plusieurs reliefs perdus par la suite.

En 1918 j'introduisis la typographie comme élément pictural et je créai mes « poèmes-affiches », des « poèmes phonétiques » composés d'après le sens sonore des lettres, sans avoir eu connaissance des essais analogues de Khlebnikov et de Ball.

En 1927 j'orientai mes recherches vers les concrétisations mécano-électriques, ce qui me permit d'inventer l'« optophone », appareil qui, sur base photo-électrique, transformait en musique des formes kaleidoscopiques.

En 1933 je dus quitter l'Allemagne. Puis après un séjour en Espagne, en Suisse et en Tchécoslovaquie, je me rendis à Paris en 1938.

Jusqu'en 1945 je me trouvai dans l'impossibilité de peindre, je ne recommençai qu'à Limoges après avoir acquis la conviction que l'« abstraction froide » des Constructivistes ne correspondait plus à nos problèmes « informels ».

A nouveau guidé par les moyens de l'expression typographique et les possibilités offertes par le photogramme, la micro et la macro-photographie, j'arrivai en 1957 à une représentation « spatiale » et de « Signes » dont la forme définitive est encore réservée à l'avenir.

Écrivain depuis 1916, d'abord dans *Die Aktion* de Franz Pfemfert, Berlin, plus tard dans des revues en Allemagne, Suisse, Autriche, Espagne, France et Angleterre.

Entre 1919 et 1922 j'écrivis douze manifestes dadaïstes et j'employai l'écriture automatique dans mon manifeste de « L'ordonnance du son » et dans ma petite plaquette « Materiel der Malerei » tous les deux de 1918. La même année je créai les premiers poèmes purement « lettristes ».

1921 « Hurrah, hurrah! » Douze satires politiques.

1958 « Traité de questions sans solutions importantes ».

Éditions Panderma, Bâle.

1958 « Courrier Dada ». Éditions « le Terrain Vague », Paris.

1961 « Poèmes et Bois ». Éditeur Iliazd, Paris.

1961 « Siebensachen ». Burkhardt-Press, Stuttgart.

1962 « PIN and the story of PIN ». Gaberbocchus Press, Londres.

1962 « Sprechspäne ». Petersen-Press, Flensburg.

RAOUL HAUSMANN

Éléments chronologiques

- 1886 Naissance de Raoul Hausmann à Vienne (Autriche) le 12 juillet. Son père est peintre, d'ascendance tchèque. Études au Collège de Vienne.
- 1900 La famille Hausmann s'installe à Berlin. Études de peinture et de sculpture à l'Académie des Beaux-Arts. Intérêts : Manet, Renoir, ensuite Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Seurat.
- 1905 Rencontre Johannes Baader, architecte, futur « Oberdada », dans un tramway à Steglitz où Raoul Hausmann vit avec sa première femme (ils auront une fille).
- 1907 Travaille dans un hebdomadaire illustré.
- 1912 Visite l'exposition des futuristes italiens à Berlin au *Sturm*. Écrit ses premiers articles.
- 1915 Rencontre Hannah Höch (née le 1.11.1889), sa compagne jusqu'en 1922. Rencontre Arthur Segal, Hans Richter, Emmy Hennings au Café des Westens (Café de l'Occident).
- 1916 Collaboration à la revue *Die Aktion*, la revue de Franz Pfemfert à laquelle déjà collaboraient Hans Richter, Christian Schad, Otto Freundlich, Ivan Goll, Franz Jung ainsi qu'à la revue *Die Freie Strasse* de Franz Jung et Richard Oehring. Il deviendra l'éditeur de cette dernière revue en 1918-1919. Formation du Mouvement Dada à Zurich au « Cabaret Voltaire ».
- 1917 Huelsenbeck importe Dada à Berlin.
- 1918 Fondation à Berlin du « Club Dada » par Franz Jung, Raoul Hausmann et Richard Huelsenbeck ; *manifeste dadaïSTE* de Huelsenbeck. Hausmann crée ses premiers poèmes-affiches et poèmes phonétiques. Au Café Austria, soirées avec Baader au cours desquelles Raoul Hausmann récite ses poèmes dits « Plakatgedichte ».
- Publie des articles de psychanalyse dans la revue *Erde* (Breslau). Pendant son séjour en été à l'île d'Usedom (dans la Baltique), il découvre le photomontage.
- Octobre : Parution de son livre *Material der Malerei, Plastik, Architektur*.

- Première rencontre au « Café des Westens » avec Kurt Schwitters qui demande à intégrer le Club Dada. Huelsenbeck s'y oppose.
- 1919 Janvier : combats spartakistes à Berlin, Stuttgart, Nuremberg, Brême, Dusseldorf.
 Au sortir d'un interrogatoire, alors qu'ils sont aux mains des autorités, Rosa Luxembourg et Karl Liebknecht sont assassinés pendant leur transfert de l'État Major à la prison Moabit, dans le Tiergarten. Les assassins sont couverts par le ministre Noske. Le corps de Rosa Luxembourg, jeté dans le Landwehrkanal, ne sera retrouvé que longtemps après.
 Février : Baader auto-proclamé « Président de l'Univers », Kaisersaal des Rheingold. Fascicule *Jedermann sein eigener Fussball* (A chacun son football) par Wieland Herzfelde avec Grosz, Mynona, Mehring et un photomontage de Heartfield.
 Mars : Baader fonde le « Club de la voie lactée bleue ».
 Avril : Départ de Hans Richter et Viking Eggeling de Zurich pour Berlin où ils entament des travaux communs (printemps).
 Raoul Hausmann publie dans la revue *Der Einzige* (L'Unique) un manifeste : *Gegen die Weimarische Lebensauffassung* (Contre le point de vue de Weimar).
 Mai : Parution à Zurich de *Dada 4-5* : « Anthologie Dada ». L'édition allemande contient le manifeste de Serner *Letzte Lockerung* (Dernière Décontraction).
 Grande soirée Dada à Berlin : poèmes phonétiques de Hausmann, anti-symphonie de Golyscheff, pour l'ouverture de la première exposition Dada au cabinet graphique de J.B. Neumann.
 Le corps de Rosa Luxembourg est retrouvé.
 Juin : Création de la revue *Der Dada* par Hausmann avec Baader et un texte de Tzara.
 Juillet : Tract de Baader « Le cadavre vert » (le « Président du globe terrestre en selle sur le cheval blanc dada »), jeté à l'Assemblée nationale de Weimar.
 Septembre : Premier numéro de *Der Blutige Ernst* (Le Sérieux sanglant) : Höxter, Firn, Haase, Huelsenbeck, Hausmann, Mehring.
 Décembre : Deuxième numéro de *Der Dada* par Hausmann à Berlin.
 Tzara quitte Zurich pour Paris.
- 1920 Janvier : Grande tournée Dada par Baader, Hausmann et Huelsenbeck à Dresde, Hambourg en janvier puis à Leipzig (24 février), Teplitz-Schönau (26 février), Prague (1 et 2 mars) et Karlsbad (5 mars). A Prague, Hausmann et Huelsenbeck donnent une petite pièce, *Der Geist im Handumdrehen* (La pensée en un tournemain).
 Parution de *Der Dada* n° 3 publié par Malik Verlag : Grosz, Heartfield et Hausmann.
 Juin : « Erste Internationale Dada Messe » à la galerie Burchard (du 5 juin au 25 août).
- 1921 Janvier : *Hanneton vole! Manifeste de toutes les possibilités possibles* de Raoul Hausmann.

- Septembre : Soirée « Anti-Dada et Merz » à Prague avec Hannah Höch et Kurt Schwitters.
- Octobre : Raoul Hausmann, Hans Arp, Pougny, Moholy-Nagy : *Appel pour un art élémentaire*.
- Raoul Hausmann : *Manifeste du PRÉsentisme* (dans *De Stijl*).
- 1922 Mai : Participe au Congrès international des Artistes de progrès à Dusseldorf.
- Octobre : Présent au Congrès Dada-constructiviste organisé par Theo van Doesburg, animateur du *Stijl*, à Weimar.
- 1923 Janvier : Premier numéro de la revue *Merz* (Kurt Schwitters) : « Holland Dada ». A La Haye, « Manifeste art prolétarien » de van Doesburg, Arp, Spengemann, Schwitters et Tzara.
- Juillet : parution du premier numéro de *G* dirigé par Hans Richter avec Graeff et Lissitzky comme rédacteurs (Hausmann y collaborera à plusieurs reprises).
- Décembre : Raoul Hausmann participe à une matinée Merz à Hanovre avec Schwitters.
- 1926 Entame à Ibiza un roman, *Hyle*, qu'il terminera à Limoges en 1955.
- 1927 Crée l'optophone, transformé en 1932 en machine à calculer fonctionnant à partir de transformations de formes colorées en musique.
- 1931 Conférence inaugurale de Raoul Hausmann pour l'exposition sur le photomontage organisée par César Domela au Musée des Arts et Métiers de Berlin.
- 1932 Publication de l'*Ursonate* de Schwitters dans *Merz* (n° 24). L'*Ursonate*, conçue à partir du poème d'Hausmann, « f m s b w t ö z ä u... » avait été, pour cette raison, intitulée pendant plusieurs années « Portrait de Raoul Hausmann ».
- 1933 Quitte l'Allemagne nazie. Se passionne pour l'architecture et l'archéologie de l'île d'Ibiza où il prend de nombreuses photographies.
- 1934 Séjour à Paris. Exposition de photographies de nus (Galerie « Ouvert la nuit », Pigalle).
- 1935 Six photographies dans l'album *Nus* de Man Ray.
- 1936 Quitte l'Espagne (où il devient suspect politiquement pendant la guerre d'Espagne) pour Zurich.
- 1937 Séjour en Tchécoslovaquie. Recherches sur la photographie aux infrarouges. Inclus dans l'exposition de Barr au MoMA, *Fantastic Art, Dada, Surrealism* avec le collage *Gurk* (1919).
- Inclus dans l'exposition *Entartete Kunst* (Art dégénéré) de juillet à Munich avec deux œuvres : les couvertures des deuxième et troisième numéros de *Der Dada*. Une seule de ses œuvres fut saisie par le comité de Ziegler.
- 1938 Été à Paris. Inclus dans la célèbre exposition anglaise organisée par Herbert Read aux New Burlington Galleries en riposte aux expositions d'art dégénéré *Exhibition of 20th Century German Art* avec une *Construction Dada* de 1919 et deux *Constructions optophonétiques* de 1922.
- 1939 Inclus dans le salon *Réalités nouvelles* (galerie Charpentier, Paris). Durant la guerre, se réfugie à Peyrat-le-Château.

- 1944 Été : s'installe à Limoges.
- 1946 Des États-Unis, Moholy-Nagy envoie à Raoul Hausmann, isolé à Limoges, l'adresse de Schwitters. En juin, R.H. et K.S. entrent en correspondance et projettent la création d'une revue, *PIN*, qui ne verra jamais le jour. Décès de Moholy en novembre.
- 1948 Inclus dans l'exposition du MoMA sur le Collage (pas de catalogue).
Décès de Kurt Schwitters.
- 1953 Exposition de trente photographies et photogrammes à la « Kunstschule Saarbrücken ». Participe à l'exposition « Dada » chez Sidney Janis à New York.
- 1955 Exposition de Nus et de Photopictogrammes à Paris (galerie d'Orsay).
- 1956 Inclus dans l'exposition « Phases » (Galerie de l'Institut, Paris).
- 1957 Inclus dans l'exposition « Dada » (Galerie de l'Institut, Paris).
- 1958 Exposition particulière à Paris (galerie « Le Soleil dans la tête »).
- 1959 Entame une période de peinture à l'huile. Inclus dans l'exposition « Dada » du Stedelijk Museum d'Amsterdam (seize œuvres).
- 1961 Inclus dans l'exposition *The Art of Assemblage* organisée par William C. Seitz au musée d'art moderne de New York avec la *Tête mécanique* de 1918. Parution de ses *Poèmes et Bois* chez Iliazd.
- 1962 *Poèmes et Bois* exposé avec des photogrammes à l'ICA de Londres.
- 1965 Rencontre le poète et éditeur Henri Chopin qui publiera certains de ses enregistrements dans sa revue et collection *OU*.
- 1966 Inclus dans l'exposition « Dada » du Moderna Museet de Stockholm.
- 1967 Exposition personnelle rétrospective au Moderna Museet.
- 1969 Publication de son roman *Hyle*.
- 1970 Parution de *Sensorialité excentrique*.
- 1971 Parution de *Sagemorcim*.

Décès à Limoges le 1^{er} février.

Table des reproductions

P. 145. Raoul Hausmann : L'Esprit de notre temps, 1919. Dite aussi Tête mécanique. Musée national d'art moderne, Paris. **P. 146.** Programme de la soirée organisée par Huelsenbeck le 12 avril 1918, Salle de la Sécession berlinoise. **P. 147.** Raoul Hausmann : Club Dada, 1918. **P. 148.** Raoul Hausmann : Poème du 25 mai 1918. **P. 149.** Huelsenbeck et Hausmann à Prague en mars 1920 (paru dans *Dada Almanach*). **P. 150.** Une esquisse manuscrite du début de l'*Ursonate* envoyée par Kurt Schwitters à Tristan Tzara. Variation à partir du poème de Hausmann f m s b w t ö. Fonds Tzara, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris. Photo Jacqueline Hyde. **P. 151.** Raoul Hausmann : Deux poèmes-affiches, octobre 1918. **P. 152.** Raoul Hausmann : Bois gravé pour la couverture de *Der Sprung aus der Welt* de Franz Jung, 1918. **P. 153.** Raoul Hausmann et Johannes Baader : Couverture de *Der Dada 1*, juin 1919. **P. 154.** La Vie heureuse. Montage de Grosz et Heartfield (« Picasso corrigé ») dédié à Carl Einstein, œuvre perdue publiée dans le catalogue de la Première grande foire internationale Dada, Berlin, 1920. **P. 155.** Raoul Hausmann : Kutschenbauch dichtet, 1920. Musée d'art et d'Industrie, Saint Etienne. **P. 156.** Raoul Hausmann : Der eiserne Hindenburg (Hindenburg de fer), 1920. Musée national d'art moderne, Paris. **P. 157.** Raoul Hausmann : Aquarelle pour une couverture, 1919. **P. 158.** Raoul Hausmann : Le Critique d'art, 1919. The Tate Gallery, Londres. **P. 159.** Raoul Hausmann : ABCD, 1923-1924. Collage, 39 x 26,8 cm. Paris, Musée national d'art moderne. **P. 160.** Autoportrait du Douanier Rousseau corrigé et complété par Grosz et Heartfield (avec visage d'Hausmann), œuvre perdue publiée dans le catalogue de la Première grande foire internationale Dada, Berlin, 1920. **P. 161.** Raoul Hausmann : Abendliche Toilette in *Der Dada 3*, avril 1920. Reproduit aussi à « l'envers » dans la revue originale. **P. 162.** Raoul Hausmann en 1920. **P. 163.** Kurt Schwitters en 1920. **P. 164.** Affiche programme des soirées de Kurt Schwitters et Raoul Hausmann à Prague les 6 et 7 septembre 1921. **P. 165.** Raoul Hausmann et Johannes Baader, photomontage pour *Dadaco*. **P. 166.** Couverture de la revue *Mecano*. **P. 167.** Couverture de la revue *De Stijl*. **P. 168.** August Sander : Raoul Hausmann, Berlin, 1928. **P. 169.** Raoul Hausmann : Autoportrait, 1930. **P. 170.** Theo van Doesburg à Weimar le 31 décembre 1920. **P. 171.** Otto van Rees : Portrait d'Adya, 1915. Archives Paule Pousseele. **P. 172.** Raoul Hausmann : Lettre à Eugène Jolas, 11 mai 1945. **P. 173.** Raoul Hausmann : Pastel, 1961. **P. 174, 175.** Raoul Hausmann : Jeux mécaniques, 1957. Photographie. Superposition de marionnettes à la Tête mécanique (25,5 x 39,5). **P. 176.** Raoul Hausmann à la fin de sa vie.

Sauf mention particulière : Archives Marc Dachy, Paris.

Index

- ABASTADO (Claude), 223
ABRAHAM, 205
ABSALOM, 197
ADKINS (Helen), 217, 223
ADLER, 183
ALBERT-BIROT (Pierre), 213
ALEXANDRIAN (Sarane), 223
ALTMAN (Nathan), 215
ALTMANN (Roberto), 222, 223
AMANSHAUER (H.), 222
APOLLINAIRE (Guillaume), 58, 216
ARAGON (Louis), 45, 46, 219
ARCHIPENKO (Alexandre), 215
ARNAUDET (Didier), 222
ARNIM (Achim von), 58, 61
ARP (Jean/Hans), 12, 13, 14, 50, 69, 124,
125, 141, 191, 211, 213, 214, 215,
216, 217, 218, 229
BAADER (Franz von), 58
BAADER (Johannes), 29, 33, 44, 45, 46,
69, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 82, 83, 84,
85, 139, 140, 141, 178, 179, 204, 216,
227, 228, 231
BAARGELD (Johannes T.), 28, 47, 212
BALL (Hugo), 11, 12, 14, 19, 29, 56, 57,
60, 69, 73, 124, 125, 138, 204, 211,
213, 215, 218, 225
BALLA (Giacomo), 215
BARR (Alfred), 11, 17, 211, 212, 229
BARTÓK (Béla), 179
BARZUN (Henri), 59
BAUDELAIRE (Charles), 58, 60
BAUDOUIN (René), 223
BAUMEISTER (Willi), 215
BENSON (Timothy O.), 222
BERGIUS (Hanne), 223
BILL (Buffalo), 42
BOCCIONI (Umberto), 215
BONFAND (Alain), 222
BONNET (Marguerite), 212
BONSET (I.K.) alias DOESBURG, 217
BORDARIER (Stéphane), 222
BORY (Jean-François), 222, 223
BOTTICELLI (Sandro), 95
BOUDDHA, 35
BOZO (Dominique), 222
BRAQUE (Georges), 215
BRAU (Jean-Louis), 223
BRETON (André), 33, 72, 212, 213
BROÏDO COHN (Vera), 223
CACHIN-NORA (Françoise), 222
CANTARELLI (Gino), 213
CARRÀ (Carlo), 215
CARUS (C.G.), 58
CASSOU (Jean), 11
CASTAGNO (Andrea del), 96
CENDRARS (Blaise), 213
CÉZANNE (Paul), 225, 227

- CHAGALL (Marc), 215
 CHARCHOUNE (Serge), 212, 217
 CHIRICO (Giorgio de), 215
 CHOPIN (Henri), 223, 230
 CLEMENCEAU (Georges), 181
 CRAVAN (Arthur), 13
 DACHY (Marc), 217, 218, 219, 223, 232
 DANZEL, 218
 DEBORD (Guy), 218
 DELAUNAY (Robert, Sonia), 90, 215
 DESCARTES (René), 197
 DE VREE (Paul), 223
 DIX (Otto), 215
 DOESBURG (Theo van), 89, 108, 124,
 125, 215, 216, 217, 219, 229, 232
 DOMELA (César), 48, 215, 229
 DOMELA-NIEUWENHUIS (voir DOMELA)
 DOUCET (Jacques), 232
 DREIER (Katherine), 211
 DRYANDER (Pasteur), 75
 DUCASSE (Isidore, voir LAUTRÉAMONT)
 DUCHAMP (Marcel), 12, 47, 211, 216,
 225
 DUTILH-VAN REES (Adya), 214, 231
 EBERT (Friedrich), 35, 36, 37
 EGGELING (Viking), 215, 228
 EINSTEIN (Carl), 58, 214, 215, 231
 ERLHOFF (Michael), 221
 ERNST (Max), 28, 45, 46, 47, 48, 211,
 212, 215
 ERZBERGER, 179
 ESCHYLE, 114, 195
 ETORÉ (Jeanne), 213
 FABER (M.), 222
 FAUCHEREAU (Serge), 223
 FECHNER, 58
 FEININGER (Lyonel), 215
 FIRN (Edgar) alias DOEHMANN (Dr. Carl
 Heinrich) alias DAIMONIDES, 228
 FORLI (Melozzo da), 96
 FOSTER (Stephen), 223
 FRANCESCA (Piero della), 96
 FRANÇOIS (saint), 32
 FRENKEL-LE CHUITON (Cornelia), 222
 FREUD (Sigmund), 33, 58, 138, 213
 FREUNDLICH (Otto), 227
 FRIEDLAENDER (Salomo) alias MYNONA,
 138
 GABO (Naum), 215
 GABRIELSON, 125
 GAUDÍ (Antonio), 218
 GAUGUIN (Paul), 225, 227
 GERT (Valeska), 179
 GETTE (Paul-Armand), 222
 GIEDION (Siegfried), 218
 GIEDION-WELCKER (Carola), 124, 218
 GIROUD (Michel), 215, 221, 222
 GLAUSER (Friedrich), 213
 GLEIZES (Albert), 215
 GLUMER (Baronne de), 86
 GOETHE (Johann Wolfgang von), 34, 36,
 37, 58, 61, 195
 GOLL (Ivan), 227
 GOLYSCHIEFF (Jefim), 47, 82, 178, 179,
 184; 214, 215, 228
 GÓNGORA Y ARGOTE (Luis de), 54, 60
 GRABER (Corinne), 219
 GRAEFF (Werner), 229
 GRIS (Juan), 215
 GROHMANN (Will), 223
 GROSS (OTTO), 29, 33, 58, 213
 GROSZ (George), 32, 44, 45, 46, 47, 61,
 75, 89, 177, 179, 180, 203, 204, 212,
 214, 215, 228, 231
 GUILLAUME II, 33
 GYSIN (Brion), 8
 HAASE, 228
 HADWIGER (Mme), 177
 HAGENBECK (Karl), 78, 179
 HAGENDORF, 77
 HARDEKOPF (Ferdinand), 69
 HAUS (Andreas), 222
 HAUSMANN (Vera), 111, 113, 114, 115,
 116, 118
 HAUSMANN (Victor), 228
 HEARTFIELD (John), 28, 44, 45, 46, 47,
 48, 61, 75, 89, 180, 204, 214, 216,
 228, 231
 HELMA (voir Helma SCHWITTERS)
 HENNINGS (Emmy), 12, 211, 227
 HERDER, 34
 HERZFELDE (Wieland), 46, 228

- Heta, 114, 117
 HÉSIODE, 137
 HIGGINS (Dick), 223
 HINDENBURG (Paul, von Beneckendorff und von), 33, 231
 HILLER, 183
 HILSUM (René), 212
 HIVER (Clémence), 218
 HÖCH (Hannah), 45, 47, 109, 204, 215, 227, 229
 HOFFMANN (E.T.A.), 58
 HOLL, 219
 HOMÈRE, 11, 137, 195
 HÖLDERLIN (Friedrich), 34
 HÖXTER, 228
 HUELSENBECK (Richard), 12, 13, 14, 19, 27, 29, 32, 33, 44, 57, 59, 61, 63, 64, 69, 70, 73, 74, 75, 82, 84, 89, 97, 108, 125, 137, 138, 139, 140, 141, 177, 178, 179, 180, 184, 203, 213, 215, 216, 219, 227, 228, 231
 HUGNET (Georges), 11, 12, 27, 28, 33, 41, 46, 53, 211
 HUGO (Victor), 195
 HUSZÁR (Vilmos), 215
 HYDE (Jacqueline), 231
 IBSEN (Henrik), 72
 ILIAZD (voir Ilia ZDANEVITCH)
 ISOU (Isidore), 218
 JANCO (Marcel), 12, 14, 29, 32, 213
 JANIS (Sidney), 230
 JEANNERET (Pierre), 215
 JEHOVA, 83
 JESENSKÁ (Milena), 213
 JÉSUS-CHRIST, 73, 74, 75
 JOLAS (Eugène), 11, 211, 232
 JONES, 213
 JORN (Asger), 218
 JUNG (Carl Gustav), 33, 58
 JUNG (Franz), 29, 32, 58, 69, 70, 74, 138, 203, 213, 227, 231
 KAFKA (Franz), 213
 KANDINSKY (Wassily), 90, 187, 188, 203, 215, 216
 KANT (Emmanuel), 21
 KELLER (Gottfried), 75, 76
 KERNER (Justinus), 54
 KERR (Alfred), 179, 180
 KHAYATI (Mustapha), 218
 KHLEBNIKOV (Vélimir), 203, 225
 KIERKEGAARD (Sören), 138
 KLEE (Paul), 215
 KLEINSCHMIDT (Hans J.), 223
 KLIOUNE (Ivan), 215
 KLUCIS (Gustav), 50
 KOENIG (Théodore), 222, 223
 KÖNIG (Walther), 217
 KUENZLI (Rudolf), 223
 LADOWSKI, 215
 LAUTRÉAMONT (Isidore Ducasse dit Comte de), 58, 60
 LÉGER (Fernand), 215
 LEIRIS (Michel), 211
 LEMAÎTRE (Maurice), 218
 LÉNINE (Vladimir Ilitch Oulianov dit), 27, 118
 LÉONARD (voir VINCI)
 LEPAGE (Jacques), 223
 LESSING (Gotthold), 58
 LIEBKNECHT (Karl), 228
 LIPCHITZ (Jacques), 215
 LIPPI (Filippo), 96
 LISSITZKY EL (Lazare), 50, 215, 229
 LOEB (Hermann), 181
 LOTH, 111
 LLOYD GEORGE (David), 181
 LUDENDORFF (Erich), 33
 LUKKEN, 140
 LUTHER (Martin), 35
 LÜTHY (Oscar), 213
 LUXEMBOURG (Rosa), 228
 MALÉVITCH (Kasimir), 215
 MAN RAY, 12, 211, 215, 217, 225, 229
 MANET (Edouard), 225, 227
 MANOLESCO, 69
 MANTEGNA (Andréa), 96
 MARC (Franz), 215
 MARCHAN-FIZ (Simon), 222
 MARÍ (Bartomeu), 222
 MARINETTI (Filippo Tommaso), 59, 60, 96, 98, 217
 MARKOV (Vladimir), 218

- MARTIN DU GARD (Maurice), 212
MASACCIO (Tommaso), 96
MEHRING (Walter), 61, 89, 179, 180, 213, 228
MESENS (E.L.T.), 124, 125
M'HAME N'HE N'ALLAH, 132
MICHAUD (Yves), 222
MICHEL-ANGE, 95
MIDANT (Jean-Paul), 222
MITOURITCH (Pavel), 215
MITZITCH (Lioubomir), 217
MOHOLY-NAGY (László), 89, 123, 191, 215, 216, 217, 219, 223, 229, 230
MOLIÈRE, 195
MOLZAHN (Johannes), 215
MONDRIAN (Piet), 215, 216, 217
MORGENSTERN (Christian), 55, 56
MOTHERWELL (Robert), 70, 216
MURAYAMA (Tomoyoshi), 215
MYNONA (voir FRIEDLANDER Salomo)
NAKOV (André), 223
NEVAL (Gérard de), 58
NEUMANN (J.B.), 47, 178, 228
NEWTON (Isaac), 92
NIETZSCHE (Friedrich), 34, 72
NOSKE (Gustav), 228
NOVALIS (Friedrich), 58
OEHRING (Richard), 227
ORTIZ (Fernando), 54
OZENFANT (Amédée), 215
PANSAERS (Clément), 217
PÉRET (Benjamin), 212
PÉRI (László), 215
PEVSNER (Antoine), 218
PFEMFERT (Franz), 29, 226, 227
PICABIA (Francis), 12, 47, 69, 211, 212, 215
PICASSO (Pablo), 44, 46, 90, 187, 188, 214, 215, 231
PIERRE (José), 223
POPOVA (Lioubov), 215
POUGNY (Ivan/Jean), 191, 229
POUSSELE (Paule), 231
PRAMPOLINI (Enrico), 213
PREISZ (Gerhard), 32
PRÉVOT (Marthe), 222
PYRRHON, 137, 138
RACINE (Jean), 195
READ (Herbert), 229
REES, Van (Otto), 44, 213, 214, 231
REICHARDT (Jasia), 220, 222
RENOIR (Pierre Auguste), 225, 227
RIBEMONT-DESSAIGNES (Georges), 217
RICHARD LE GRAND, 63
RICHTER (Hans), 44, 215, 223, 227, 228, 229
RIDER (Jacques Le), 213
RIETVELD (Gerrit T.), 215
RIGAUT (Jacques), 212
RIHA (Karl), 221
RIMBAUD (Arthur), 58, 60, 72
RITTER, 58
RODTCHENKO (Alexander), 215
RÖHL (Karl-Peter), 217
ROUSSEAU (dit Le Douanier), 214, 231
ROZANOVA (Olga), 215
RUBINER (Ludwig), 73
RUSSOLO (Luigi), 215
SARTRE (Jean-Paul), 72, 219
SCHAD (Christian), 227
SCHEERBART (Paul), 55
SCHEIDEMANN (Philip), 35, 36, 75
SCHEYING (Günther), 222
SCHILLER (Friedrich von), 36, 37, 58
SCHLEMMER (Oskar), 215
SCHOPENHAUER (Arthur), 34
SCHÖNBERG (Arnold), 178
SCHUBERT (von), 58
SCHULTZ, 70
SCHWITTERS (Helma), 109, 110, 111
SCHWITTERS (Kurt), 47, 58, 61, 62, 69, 77, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 119, 123, 124, 125, 141, 193, 196, 204, 211, 213, 215, 217, 218, 219, 220, 222, 228, 229, 230, 231
SCRIABINE (Alexandre), 179
SEGAL (Arthur), 90, 215, 227
SEITZ (William C.), 230
SENER (Walter), 69, 228
SEURAT (Georges), 225, 227
SEVERINI (Gino), 215

- SHAKESPEARE (William), 195
 SIODMAK (Curt), 113
 SITTA (Carlo A.), 223
 SKIRA (Albert), 211, 223
 SOCRATE, 12
 SOPHOCLE, 195
 SOUPAULT (Philippe), 212
 SPENGE MANN (Christof), 229
 SPIES (Werner), 212
 STEEGEMANN (Paul), 216
 STEFFENS, 58
 STOULLIG (Claire), 222
 STRAMM (August), 59, 107
 STRINDBERG (August), 72
 SWIFT (Jonathan), 55
 SYNDETIKON (Algernoon), 45
 TAEUBER (Sophie), 215
 TAFURI (Manfredo), 215
 TANNER, 214
 TATLINE (Vladimir), 215
 TAUT (Bruno), 215
 THEMERSON (Stefan), 220
 TITIEN (Tiziano Vecellio dit), 95
 TOSATTO (Guy), 222
 TZARA (Tristan), 11, 12, 14, 19, 29, 32,
 33, 57, 59, 62, 63, 70, 73, 124, 125,
 141, 211, 212, 213, 216, 217, 218,
 219, 223, 228, 229, 231
 VAN GOGH (Vincent), 225, 227
 VANTONGERLOO (Georges), 215, 217
 VERA (voir Vera Hausmann)
 VERKAUF (Willy), 137, 141
 VIALBOS (Serge), 223
 VIALLAT (Claude), 222, 223
 VICO (Gianbattista), 137
 VILLEGLÉ (Jacques), 223
 VINCI (Léonard de), 95
 VIRGILE, 195
 WALDEN (Herwarth), 29, 108, 109
 WESTERDAHL (Maud), 223
 WILFRED (Thomas), 96
 WILSON (Thomas Woodrow), 181
 WITTENBORN, 70, 216
 WOLF (Sabine), 215, 216
 ZDANEVITCH (Ilia), 218, 221, 226,
 230
 ZERVOS (Christian), 214
 ZIEGLER (Adolf), 229

Table

| | |
|--|-----|
| LIMINAIRE | 7 |
| INTRODUCTION | 9 |
| DADA EST PLUS QUE DADA | 15 |
| DADA EST PLUS QUE DADA (MANIFESTE) | 19 |
| DADA CONTRE L'ESPRIT DE WEIMAR | 25 |
| MANIFESTE DADAÏSTE | 30 |
| PAMPHLET CONTRE LE POINT DE VUE DE WEIMAR | 35 |
| PEINTURE NOUVELLE ET PHOTOMONTAGE | 39 |
| CINÉMA SYNTHÉTIQUE DE LA PEINTURE | 42 |
| DISCOURS À L'EXPOSITION DU MUSÉE DES ARTS ET MÉTIERS | 48 |
| POÈME PHONÉTIQUE | 51 |
| MANIFESTE DE L'ORDONNANCE DU SON | 64 |
| DEUX PERSONNAGES DADA : HUELSENBECK ET BAADER | 67 |
| DADA MANIFESTO 1949 | 71 |
| ACTIVITÉ DADA | 79 |
| PRÉSENTISME | 87 |
| NOUS NE SOMMES PAS DES PHOTOGRAPHES | 91 |
| MANIFESTE DU PRÉSENTISME CONTRE LE DUPONTISME DE L'ÂME TEUTONIQUE | 93 |
| L'IMPOSSIBILITÉ DU POSSIBLE | 99 |
| MANIFESTE VICTOIRE, TRIOMPHE, TABAC ET HARICOTS ! | 101 |
| ANTIDADA ET MERZ | 105 |
| UNE REVUE NÉO-DADAÏSTE | 121 |
| HANNETON VOLE ! | 127 |

| | |
|--|-----|
| MANIFESTE DE TOUTES LES POSSIBILITÉS POSSIBLES ! | 129 |
| ÉPILOGUE | 135 |
| SECONDE PARTIE | |
| REPRODUCTIONS | 145 |
| LES SIX SOIRÉES ET MATINÉES DU CLUB DADA | 177 |
| AN 1 DE LA PAIX MONDIALE. AVIS DADA. (1919) | 181 |
| QU'EST-CE QUE LE DADAÏSME | |
| ET QUE VEUT-IL EN ALLEMAGNE ? (1919) | 183 |
| CONSIDÉRATIONS OBJECTIVES SUR LE RÔLE DU DADAÏSME (1920) | 185 |
| APPEL POUR UN ART ÉLÉMENTAIRE (1921) | 191 |
| PIN (1946) | 193 |
| LA POÉSIE (1946) | 195 |
| DADASOPHIE (1964) | 197 |
| VOILÀ DADA SORTI DE L'OMBRE (1965) | 199 |
| DADADÉGIE (1965) | 201 |
| CLUB DADA BERLIN 1918-1921 (1966) | 203 |
| LA REVUE <i>DER DADA</i> n°1 (1968) | 205 |
| MATIÈRES-COLLAGES (1968) | 207 |
| NOTES | 211 |
| ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES | 221 |
| « AUTOBIOGRAPHIE » PAR RAOUL HAUSMANN (1967) | 225 |
| ÉLÉMENTS CHRONOLOGIQUES | 227 |
| TABLE DES REPRODUCTIONS | 231 |
| INDEX | 233 |

CET OUVRAGE A ÉTÉ COMPOSÉ PAR LE VENT SE LÈVE...
ET ACHEVÉ D'IMPRIMER EN MARS 1992
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE FOTEK
A ST-NIKLAAS, EN BELGIQUE
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS ALLIA

ISBN 2-904235-42-6
DÉPOT LÉGAL : MARS 1992

TRENT UNIVERSITY



0 1164 0326317 5

