



HAL
open science

“ Ainsi une Histoire de DADA est permise... ”
L’historiographie paradoxale des dadaïstes vieillissants,
entre production de savoir(s) et mystification persistante
Agathe Mareuge

► To cite this version:

Agathe Mareuge. “ Ainsi une Histoire de DADA est permise... ” L’historiographie paradoxale des dadaïstes vieillissants, entre production de savoir(s) et mystification persistante. Harri Veivo; David Ayers; Jean-Pierre Montier; Françoise Nicol; Benedikt Hjartarson; Sascha Bru. Beyond Given Knowledge, De Gruyter, pp.331-344, 2017, European Avant-Garde and Modernism Studies, 9783110569230. 10.1515/9783110569230-023 . hal-03381512

HAL Id: hal-03381512

<https://hal.science/hal-03381512>

Submitted on 15 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Ainsi une Histoire de DADA est permise... » :

**L’historiographie paradoxale des dadaïstes vieillissants,
entre production de savoir(s) et mystification persistante**

Agathe Mareuge, Université de Zurich

1. Dada soluble dans l’historiographie ?

« 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 *cacosmos* organisé. Car ce n’était pas nous qui avons ‘fait’ dada, DADA était une nécessité. »¹

C’est sur ces lignes que s’ouvre l’ouvrage *Courrier Dada* de Raoul Hausmann paru en 1958, dans lequel le « dadasophe » se livre à une reconstruction complexe de ce que fut Dada, particulièrement Dada Berlin, dont il fut l’un des acteurs principaux aux côtés de Baader, Heartfield et Herzfelde, Grosz, Höch ou Huelsenbeck. Un dadaïste historiographe ? Sur quoi se fonderait donc sa légitimité à écrire une histoire de Dada ? Premièrement, selon Hausmann, toute histoire (à comprendre dans le sens de toute écriture de l’histoire, toute historiographie) est nécessairement subjective : l’Histoire objective

¹ Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Paris 1958, 13. Voici la version originale allemande : « Eine Geschichte DADA enthüllt den Charakter der Geschichte. Geschichte ist nichts als die Pseudologie, die ein Individuum sich von der Wirklichkeit bildet, nichts als eine schlechte Spiegelung der komplexen Objektivität in einem schlechten Material. Insofern ist also eine Geschichte DADA erlaubt ; sie gibt sich nicht schlechter als viele berühmte Werke großer Männer, und es könnte sein, dass sie bei dieser Gelegenheit tatsächlich ein Stück Geschichte aufdeckt. Keine Geschichte von Helden, Königen und Führern – nur eine Seite des Ekels vor der Urdummheit, unseres Ekels vor der Bildung, dem geordneten Kakakosmos. Denn: nicht wir ‘machen’ DADA – DADA war eine Notwendigkeit. » Raoul Hausmann, « Dada ist mehr als Dada », in : *Am Anfang war Dada*, Steinbach / Gießen 1972, 83.

n'existe pas – alors pourquoi les dadaïstes n'écriraient-ils pas leur propre récit ?
Deuxièmement, Dada n'était pas une affaire privée qui aurait concerné quelques artistes et poètes ; il en va du rapport au monde, plus précisément d'un dégoût à l'égard de la civilisation occidentale, qui a fait de Dada une nécessité, au point que leurs acteurs n'ont été, semble-t-il, que contingents : à travers eux, par eux s'est fait un moment de l'histoire occidentale, une histoire qui n'est pas l'histoire politique, diplomatique, celle des grands hommes mais bien plutôt l'histoire des sociétés, de la civilisation, un fragment de l'histoire culturelle européenne.

Et pourtant, malgré cette brève tentative de légitimation, quoi de plus paradoxal que cette historiographie – plurielle – à laquelle se livrent, dans les années cinquante et soixante, les dadaïstes vieillissants ? Dada ne fut-il pas placé sous le signe du rejet non seulement de la rationalité, et partant de toute théorie, mais aussi de tout passé, de tout futur, bref de toute perspective historique ? Ainsi Tzara, dans le *Manifeste Dada 1918* :

« Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale. [...] Je suis contre les systèmes, le plus acceptable des systèmes est celui de n'en avoir par principe aucun. [...] abolition de la logique, danse des impuissants de la création : DADA ; [...] abolition de la mémoire : DADA ; abolition de l'archéologie : DADA ; abolition des prophètes : DADA ; abolition du futur : DADA ; [...] trajectoire d'une parole jetée comme un disque sonore cri »²

Quelles peuvent être, dès lors, les modalités et les enjeux d'une reconstruction rétrospective et réflexive de ce que fut Dada ? Y a-t-il bien eu de la part des dadaïstes, comme semble l'indiquer la citation de Raoul Hausmann, l'intention de produire un savoir sur dada ? Et de quel type de savoir peut-il alors s'agir ?

En prenant pour objet d'analyse le cas de Dada, cette réflexion s'inscrit dans le cadre plus général des études sur l'auto-constitution de l'avant-garde comme avant-garde après 1945 ; ce phénomène encore trop méconnu est l'un des aspects de l'invention de l'avant-garde dans les années cinquante et soixante. Poursuivant et critiquant les travaux de Peter Bürger, Hal Foster a montré que les néo-avant-gardes n'avaient pas institutionnalisé ni perverti les avant-gardes dites historiques, mais les avaient au contraire inventées, rétrospectivement. On peut même aller plus loin en reconnaissant que dans ce phénomène de constitution tardive et rétrospective de l'avant-garde, la nouvelle génération n'est pas seule : c'est

² Tristan Tzara, *Manifeste Dada 1918*, in *sept manifestes dada* [1924], reprint Paris 2013, 37.

également le fait des avant-gardistes vieillissants eux-mêmes, particulièrement – c’est l’objet de cette contribution – des dadaïstes vieillissants, qui écrivent leur propre histoire en interaction avec les artistes et poètes de la génération suivante se réclamant d’eux, mais aussi avec l’institution muséale ou universitaire participant de leur redécouverte.

Rappelons ici que les dadaïstes ne parlaient, à de rares exceptions près, que de Dada, et non d’avant-garde, une notion qu’ils ont soit laissée de côté, soit explicitement récusée.³ Ainsi que l’a montré Hubert van den Berg⁴, les dadaïstes vieillissants devaient se définir eux-mêmes en tant qu’avant-garde face aux néo-avant-gardes (qui ne prétendaient pas être « néo », mais tout simplement « avant-garde »), afin d’assurer leur position au sein du champ culturel. D’importants enjeux stratégiques sous-tendaient donc l’(auto-)constitution de l’avant-garde dans les années cinquante et soixante. Ce que les chercheurs, les conservateurs et curateurs et les artistes des nouvelles avant-gardes connaissaient de Dada dans les années soixante et soixante-dix correspondait plus ou moins à ce que les dadaïstes avaient reconstruit dans les années cinquante (sans préciser qu’il s’agissait là de reconstitutions *a posteriori*, plusieurs années voire plusieurs décennies après Dada).

Aujourd’hui, notre savoir sur Dada provient toujours pour une large part des dadaïstes eux-mêmes, mais il est possible d’analyser ces reconstructions postérieures en tant que telles, de les situer dans le contexte culturel de l’après-Seconde Guerre mondiale, de les comparer le cas échéant avec les documents originaux (pour autant que ceux-ci soient encore disponibles et accessibles) et de les confronter au discours scientifique qui s’est peu à peu construit sur les avant-gardes.

Pour tenter de cerner les enjeux de cette entreprise d’auto-constitution de l’avant-garde, nous reviendrons tout d’abord sur le caractère intrinsèquement paradoxal de cette continuation de Dada après 1945 et de l’auto-historicisation à laquelle se livrent les dadaïstes vieillissants, en passant en revue les défis auxquels ils sont alors confrontés et en essayant de mettre au jour les enjeux de la rupture que fut Dada. Nous examinerons ensuite deux exemples d’expériences historiographiques dada, qui n’hésitent pas à recourir à la mystification comme mode de restitution adéquat de ce que fut le mouvement : il s’agit de *Unsern täglichen Traum...* (« Notre rêve quotidien... ») de Jean Hans Arp et du *Courrier*

³ Ainsi Raoul Hausmann, dans une lettre à Alfred Kolleritsch, parle à ce propos d’un concept affreux (« scheusslicher Begriff ! »). Lettre de Raoul Hausmann à Alfred Kolleritsch, 15.5.1963, Fonds Raoul Hausmann, Musée départemental d’art contemporain de Rochechouart.

⁴ Hubert van den Berg, « On the Historiographic Distinction between Historical and Neo-Avant-Garde », in : Dietrich Scheunemann (dir.), *Avant-garde / Neo-Avant-garde*, Amsterdam / New York 2005, 63-74 et Hubert van den Berg, « Die Avantgardetradition dem Konformismus abgewinnen, der sie längst überwältigt hat ? », in : Wolfgang Asholt (dir.), *Avantgarde und Modernismus : Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin 2014, 295-326.

Dada de Raoul Hausmann. Pour finir, nous reposerons la question du savoir que peuvent produire ces tentatives historiographiques.

2. L'heure du paradoxe

Que fut Dada compris comme phénomène historique ? Avant toute chose, Dada signifia, au cœur de la Première Guerre mondiale, un moment de rupture dans l'histoire artistique et littéraire, et au-delà dans l'histoire culturelle de la civilisation occidentale, un geste de remise en question radicale non seulement de l'art tel qu'il était pratiqué et institué jusqu'alors, mais aussi de la civilisation et de la rationalité occidentales tenues pour responsables de la boucherie de la Grande Guerre. Ce moment de césure extrême a pour pendant l'aporie que représente l'idée même d'un « Dada après Dada » : comment poursuivre une esthétique négative, anti-généalogique ? Si l'on a affirmé la nécessité de la nouveauté et de l'originalité totales, comment se perpétuer sans se contredire ou se renier ? Citons encore une fois Tzara, cette fois dans une publication de 1957 : « [la] continuation [de Dada] [...] aurait été la négation pure et simple de sa nature profonde »⁵. Cette difficulté principale a bien sûr partie liée avec la question de l'auto-historicisation qui, si elle apparaît d'emblée au moment du phénomène historique (avec des manifestes, des anthologies, des revues qui réfléchissent tout de suite le mouvement), se pose avec d'avantage d'acuité après la Seconde Guerre mondiale. Si l'on retient trois aspects principaux, aux plans artistique et littéraire, de l'avant-garde historique telle qu'elle s'est manifestée dans Dada, qui seraient 1) une expérimentation formelle radicale et radicalement neuve, 2) la critique de la conception classique de l'œuvre et de l'auteur/artiste et 3) la critique de l'institution artistique et littéraire, on peut considérer que ces trois caractéristiques constituent précisément après 1945 autant de challenges nouveaux, pour ne pas dire d'écueils possibles, qui ont tous à voir avec l'enjeu historiographique. On peut formuler en ces termes les défis à relever pour les dadaïstes vieillissants : 1) Quelles sont les possibilités de réinvention formelle après 1945, quand Dada était fondé sur une exigence d'innovation totale quant aux formes littéraires et artistiques, et aux langages plastique, poétique et critique ? Comment écrire une histoire de Dada qui ne tombe pas dans un format classique, conventionnel et par là caduque ? (on songe par exemple à des mémoires, témoignages, etc.) 2) Comment faire après plusieurs décennies de production pour parler de son travail tout en évitant les pièges de l'(auto-)monumentalisation et de la sacralisation, qu'on a soi-même dénoncés précédemment ? Comment ne pas parler de sa propre production en ces termes, tout en s'inscrivant dans l'histoire ? 3) De même, comment déjouer une éventuelle canonisation à l'intérieur d'une

⁵ Tristan Tzara, « Dada 1957 », in *Die Geburt des Dada*, p. 26.

pratique historiographique, qui passe par la réalisation d'anthologies, d'expositions... ? Et comment surmonter les risques d'institutionnalisation et se situer dans le champ artistique et littéraire (dans les collaborations avec les éditeurs, les revues, et les différents lieux de vie littéraire, ou encore avec les musées, les galeristes, les collectionneurs) à l'heure pour certains d'une certaine reconnaissance, tandis que pour d'autres, une certaine marginalisation persiste ? Autrement dit, comment penser le rapport entre l'art (ou la littérature) et la société au sens large, au moment où l'on essaie de retracer, avec l'histoire du mouvement, l'histoire de ses intentions, de sa conception de la fonction de l'art dans le monde, bref au moment de l'inscription de Dada dans l'histoire culturelle européenne, voire mondiale ?

Autant de questions qui semblent vouer d'emblée à l'échec toute entreprise historiographique de la part des dadaïstes dans leur production tardive, mais dont ils avaient bien sûr conscience et face auxquelles ils ont dès lors développé un certain nombre de stratégies. Voici ce qu'en dit Tzara, toujours dans *Die Geburt des Dada* (il s'agit cette fois du paragraphe tout entier) :

« En mettant volontairement fin à sa propre activité [mais le livre dans lequel figure cette phrase contredit immédiatement le propos, puisqu'il contient des contributions récentes des dadaïstes], Dada a apporté la preuve que, si l'expérience se justifiait, sa continuation, une fois le point de saturation atteint, aurait été la négation pure et simple de sa nature profonde. Mais [1]a fin [de Dada] même n'était que relative. Ses prolongements dans le Surréalisme et au delà, par lesquels sa fertilité dans le domaine de l'esprit fut amplement affirmée, [...] portent le témoignage de sa raison et de sa nécessité historique, aussi bien comme reflet de l'époque que comme chaînon dans le long parcours de la transformation des idées. »⁶

Tout en recourant à une formulation paradoxale (une fin relative), Tzara met ici le doigt sur la dimension plus généralement culturelle de Dada et de ce que signifiait la rupture qu'il a appelée de ses vœux, et lui-même accomplie. Quoiqu'en disent les acteurs, qui ont clamé leur rejet de toute philosophie et ont même pour la plupart nié toute volonté cognitive dans leur production (mais ont volontiers reconnu en Dada un « état d'esprit »), on peut comme Françoise Lartillot considérer Dada comme un mouvement d'idées ayant accompli une « conversion des théories de la rupture philosophique en acte »⁷ (« dans le

⁶ *Ibid.*

⁷ Françoise Lartillot (dir.), *Dada Berlin, une révolution culturelle ?*, Nantes 2004, 10.

sillage des grandes ruptures philosophiques des briseurs de chaînes métaphysiques qu'ont été Nietzsche, Marx et Freud ») et lui reconnaître par là le caractère de révolution culturelle : « la relation active de Dada à l'histoire en marche se construit de manière paradoxale, à partir de l'affirmation de soi du dadaïsme comme 'authentique fiction' »⁸, promouvant la « connaissance imaginative ».

Si les dadaïstes ne l'ont pas fait eux-mêmes – puisqu'ils ont mis en œuvre la rupture plutôt que de la théoriser –, il faut insister sur la fonction heuristique de la rupture dans le rapport à « l'histoire en marche ». Patrick Boucheron, à la suite de Michel Foucault⁹, affirme que l'histoire *peut* être un « art de la discontinuité », qui « trouble les généalogies »¹⁰, et il reconnaît aux poètes un rôle privilégié : « sauver le temps de la frénésie du présent »¹¹, la poésie permettant en quelque sorte un moment de suspens, source de l'« émancipation critique »¹². La question qui se pose dès lors pour les dadaïstes vieillissants est la suivante : comment poursuivre ce geste de rupture ? Examinons plus en détail deux entreprises historiographiques dada et la façon dont elles répondent à cette question.

3. Entre documentation et mystification

a) *Unsern täglichen Traum...* (« Notre rêve quotidien... ») a paru chez Arche Verlag à Zurich en 1955. Jean Hans Arp et l'éditeur zurichois Peter Schifferli ont fait connaissance à cette occasion. Schifferli venait de lancer une collection rassemblant des ouvrages documentaires consacrés à l'art, dans laquelle il avait déjà publié Braque et Picasso et projetait des volumes dédiés à Matisse, Chagall, Gris et Kokoschka. Son intention était de publier des « essais et aphorismes » de Arp sur Dada, datant de la période dada ou ultérieurs. Arp fut immédiatement enthousiasmé par le projet :

« J'ai déjà songé plusieurs fois à rassembler les pages que j'ai écrites sur l'art. Cela me ferait particulièrement plaisir si un tel livre paraissait en Suisse, du fait que mes poèmes en allemand sont publiés en Allemagne et ceux en français, en France. »¹³

⁸ *Ibid.*, 6.

⁹ « penser la discontinuité », Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris 1969, 12.

¹⁰ Patrick Boucheron, *Ce que peut l'histoire*, Paris 2016, 36.

¹¹ *Ibid.*, p. 69.

¹² *Ibid.*, p. 62.

¹³ Lettre de Arp au marchand, critique d'art et écrivain Walter Kern (qui organisa une exposition d'œuvres de Jean Hans Arp et de Max Ernst dans les années trente à Paris et publia leur livre *Weisst du schwarz du*), 16.11.1954, archives Arp, Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth. Nous traduisons.

Le sous-titre *Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954* (« Souvenirs, poèmes et considérations des années 1914-1954 ») fut proposé par Arp après que Schifferli en eut suggéré un autre, « Souvenirs et confessions » :

« Monsieur Arp trouve le sous-titre ‘Souvenirs et confessions’ trop pathétique. Il voudrait qu’il soit remplacé par ‘Souvenirs, poèmes et considérations des années 1914-1954’ ». ¹⁴

En effet, le sous-titre choisit par Arp correspond davantage au contenu du livre, qui se caractérise par son hétérogénéité et son absence de linéarité discursive. Il combine prose, essais, poésie versifiée et images (reproductions de bois gravés, eaux-fortes, dessins ou collages), un mélange de genres qui se double de l’entrelacs de différentes strates temporelles : les textes contemporains (datant de la première moitié des années cinquante) sont sans cesse interrompus par des fragments anciens, dont la temporalité est elle aussi complexe. Ainsi, le texte intitulé « Elemente » (« Éléments »), présenté comme de la prose poétique, a d’abord été publié en 1949 sous forme versifiée – accompagné d’un ensemble de bois gravés –, dans une version qui elle-même avait pour origine le « langage-objet » qu’Arp avait créé dans les années vingt. En outre, *Unsern täglichen Traum...* se présente comme une œuvre collective cryptée : bien que Arp soit l’auteur de tous les textes et de toutes les images, le volume contient maints textes consacrés à des amis et collègues, si bien que le livre peut être lu comme une vraie communauté prolongeant l’esprit dada : Picabia, les Hulbecks (Huelsenbeck), Taeuber, Richter, les compagnons de Dada Zurich, tous sont présents. Dans cette récapitulation rétroactive et réflexive de Dada, Arp utilise alternativement deux types de discours, afin de mieux miner la conception traditionnelle de l’œuvre d’art, fondée sur son unité et son homogénéité : théorie (ou critique) et création, ou, pour le dire avec les mots de Michel de Certeau, science et fiction, combinée dans ce qu’il appelle une construction « feuilletée », « dédoublée » ¹⁵ qui est au cœur de l’« opération historiographique » ¹⁶ en insérant dans le texte historique (temps discursif, diégétique) archives et documents, au moyen de citations, de références et de notes ; ce qui fonde précisément toutes les entreprises des dadaïstes vieillissants. Historiens et philosophes ont en effet déjà souligné l’importance, dans la pratique historiographique, d’une écriture qui soit en adéquation avec son objet, propre à le saisir dans sa spécificité. À

¹⁴ Lettre de Marguerite Hagenbach à Peter Schifferli, 12.9.1955, archives Arp, Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth. Nous traduisons.

¹⁵ Michel de Certeau, *L’Écriture de l’histoire*, Paris 1975, 128-138, ici 128-130.

¹⁶ de Certeau, *L’Écriture*, 77.

la suite de Roland Barthes¹⁷, Hayden White¹⁸, Michel de Certeau puis Paul Ricœur¹⁹ – pour ne citer ici que quelques jalons essentiels – ont à cet égard insisté sur le caractère essentiel de la narration et des moyens proprement littéraires, métaphores, figures de styles capables de représenter le passé. On pourrait dire que les dadaïstes, de façon conséquente, vont encore plus loin : pour rendre compte fidèlement de ce que fut Dada, ils n’hésitent pas à recourir à l’expression paradoxale, voire contradictoire, et à mystifier le lecteur dans le moment même où ils prétendent l’informer ; par là, ils actualisent en quelque sorte le geste dada dans un contexte changé, où il ne perd cependant rien de son acuité – faisant bien du passé (dada) une « fiction du présent »²⁰, procédant à une « refiguration du temps par le récit »²¹ en adoptant une perspective qui prévoit quasiment sa propre négation, en tout cas qui permet que l’on joue avec son cadre, avec ses formes. Je parle ici bien sûr, précisons-le, du plaisir pris à la mystification du lecteur, indépendamment des questions liées aux divergences de vues (notamment politiques, la question du lien des dadaïstes au communisme étant déterminante après 1945 dans le contexte généralement occidental depuis lequel ils continuent à créer), et du biais lié à la reconstitution rétrospective, qui invite à recréer *a posteriori* un sens qui n’était pas nécessairement présent à l’époque des faits (on pense notamment à Richard Huelsenbeck qui lit dans Dada une première forme d’existentialisme ou à Arp qui, exagérant probablement sa réception – postérieure – du zen et des présocratiques, présente Dada comme une quête d’ordre métaphysique et existentielle)

Regardons de plus près comment Arp, dans *Unsern täglichen Traum...*, joue avec le lecteur et inclut la mystification à sa reconstruction historiographique de Dada. On peut prendre l’exemple du poème « Schnurmilch » (« Lait de ficelle/ lait ombilical »). Arp cite le poème dans son entier comme exemple de sa poésie dada, indiquant qu’il reproduit quelques poèmes extraits de son recueil *Der Pyramidenrock* (« La jupe-pyramide »), paru en 1924. Mais si l’on compare le poème reproduit dans *Unsern täglichen Traum...* et le poème original, il apparaît que la dernière strophe diffère et a été réécrite après coup. Ce procédé est typique de la poétique tardive, particulièrement dans sa production tardive : une poétique de l’infinie variation, montrant qu’une œuvre d’art, ou un poème, ne peuvent jamais être achevés. Cette incomplétude essentielle caractérise également production de

¹⁷ Roland Barthes, « Le discours de l’histoire », *Informations sur les sciences sociales*, 6, 4, 1967, repr. in : *Le Bruissement de la langue*, Paris 1984, 163-177.

¹⁸ Hayden White, *Metahistory, the historical imagination in 19th-century Europe*, Baltimore 1973.

L’introduction a été traduite pour la première fois en français en 2009 par Laurent Ferri : Hayden White, « Poétiques de l’histoire », *Labyrinthe* [en ligne], 33/ 2009 (2), mis en ligne le 23 octobre 2011, consulté le 4 janvier 2013, URL : <http://labyrinthe.revues.org/4029>.

¹⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, 3 volumes, Paris 1983-1985.

²⁰ de Certeau, *L’Écriture*, 24.

²¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, vol. III, *Le Temps raconté*, Paris 1985, 387.

Arp historiographe : le lecteur croit avoir été correctement informé, alors qu'il a été dupé par le poète qui continue de manipuler le matériau qu'il utilise (mots, texte) autant que le lecteur auquel il s'adresse. Ces mystifications ne valent pas seulement pour *Unsern täglichen Traum...*, ni même pour sa seule production littéraire, mais ont également lieu dans sa production plastique. Au-delà de Arp, il faudrait aussi mentionner Marcel Janco et son *Relief blanc sur blanc* de 1917 (originellement en plâtre) dont Arp fit une réplique en bois dans les années cinquante ; Janco lui-même a présenté comme des masques originaux de l'époque dada un certain nombre de masques qui ont en réalité été refaits après la Seconde Guerre mondiale... Hans Richter réalisé des copies de dessins de Viking Eggeling, eux aussi perdus durant la guerre à Berlin, et il écrivit un jour à Raoul Hausmann, qui avait également perdu un grand nombre d'œuvre durant les années de guerre et d'exil, et n'était donc plus en mesure de les présenter lors d'exposition : « Pourquoi ne pourriez-vous pas, vous aussi, copier vos choses produites dans l'esprit du siècle technique, par exemple la Tête ou certains collages ? »²²

b) *Courrier Dada / Dada Kurier*

Comme nous l'avons rapidement vu plus haut, Raoul Hausmann est lui aussi l'auteur d'une réflexion historiographique ou, pour reprendre le mot de Hayden White, métahistorique : *Courrier Dada / Dada Kurier*. Tout comme pour *Unsern täglichen Traum...* de Arp, il révèle la poétique et l'esthétique de Hausmann, qui est depuis les années de Dada Berlin construite sur le principe du montage. La genèse de *Kurier Dada* remonte à 1939 et commence en allemand. Hausmann commence un livre consacré à Dada, visant à expliquer ce que fut Dada Berlin et quelles en furent les innovations (photomontage, poésie sonore...) afin de prouver l'originalité et l'antériorité de Dada face au néo-dadaïsme. Pour ce faire, Hausmann procède en insérant les manifestes dada originaux – datant donc des années 1918-1921 – à l'intérieur de textes récents, créant ici aussi une structure double. Mais depuis 1933, Hausmann vit en exil, d'abord à Ibiza, puis, après 1939, en France dans le Limousin. Là, il continue à travailler sur son projet mais échoue, malgré ses efforts, à trouver un éditeur intéressé en Allemagne. Il commence alors à traduire lui-même en français l'ensemble du texte (manifestes dada et nouveaux textes), tout en essayant de trouver un éditeur en France. Grâce à l'intermédiaire d'Yves Poupard-Lieussou, cela aboutit finalement en 1958 avec la publication de *Courrier Dada* par Erik

²² « Warum sollten Sie ihre im Geist des technischen Zeitalters hergestellten Sachen, wie den Kopf oder irgendwelche Kollagen nicht auch kopieren ? » Lettre de Hans Richter à Raoul Hausmann, 2.4.1963, Fonds Raoul Hausmann, Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart. Nous traduisons. Sur les enjeux de « Dada détruit et reconstruit » (après la Seconde Guerre mondiale), je renvoie aux travaux de l'historienne de l'art Cécile Bargues qui y consacre en ce moment de nombreuses recherches.

Losfeld au Terrain Vague, qui accueillait de nombreux surréalistes. Mais tandis qu'il traduit *Kurier Dada* en *Courrier Dada*, Hausmann continue simultanément à écrire de nouvelles parties en allemand, tout en augmentant aussi parfois directement la version française, au gré des demandes des éditeurs. Hausmann ne se contente pas de traduire le livre en français : il en modifie la forme et le genre. Le titre *Courrier Dada* – qui n'est probablement pas le premier que choisit Hausmann pour l'ouvrage – renvoie à la forme épistolaire, et en effet, Hausmann a bien écrit (en français) « dix et une lettres à une femme d'aujourd'hui » (ce fut le premier titre envisagé pour la publication française), une certaine « Mademoiselle Maud », de ses amies. Deux de ces lettres ont été publiées dans la revue *Arts et lettres* en 1946²³ (et non en 1947 comme Hausmann l'écrit dans une lettre à Karl-Otto Götz en 1956)²⁴. Or, même si l'essentiel du texte et de l'argumentation est inchangé entre l'original allemand et la traduction française, le ton est différent, tout comme l'introduction et la conclusion. Le fait qu'il existe alors un destinataire réel a des conséquences sur la forme du texte : il s'agit désormais d'une dispute, d'un débat animé, d'autant plus que Mademoiselle Maud est moins renseignée sur Dada que sur le surréalisme, dont Hausmann est alors un farouche adversaire. Voici le début de la première lettre, qui inclut ensuite le manifeste « Dada est plus que Dada » de 1921 :

« Chère ~~Mademoiselle~~ Maud,

~~Je connais votre admiration pour le~~ Certain jour vous m'avez longuement parlé du Surréalisme. ~~Mais, voyons, il a~~ Mais vous savez très bien qu'il a eu un antécédent, Dada, qui était déjà doté de plus de capacités rénovatrices. Vous ~~dites~~ prétendez que le Surréalisme a créé une nouvelle ~~psychologie~~ attitude psychique ? Vous admirez ces tendances vers l'automatisme, l'onirique et même le paranoïque. J'~~avais~~ ai l'honneur d'être un ~~des~~ dada des premières heures – ~~malgré qu'~~en Allemagne, que dis-je, à Berlin, faubourg avant-gardiste de la ~~révolution~~ désagrégation spirituelle !

Ce n'est pas, [Remarquez-le], que je veuille dresser une « classification historique ». c'est plutôt un déroulement d'attitudes sans issue dans l'espace historique. »²⁵

Si cet extrait est absent du texte allemand (qui commence avec le paragraphe cité en ouverture de cette étude), c'est aussi que la version française doit nécessairement s'adapter au contexte français, on pourrait même dire parisien, où dans le contexte des années de

²³ *Arts et lettres*, 1, 1946, 6, deux lettres. Cf. Adelheid Koch-Didier, « Je suis l'homme de 5000 paroles et de 10 000 formes », *Écrits de Raoul Hausmann et documents annexes répertoriés*, Inventaire Raisonné, avec la collaboration de Stefan Schwar, Rochechouart 1997, 23.

²⁴ Lettre de Raoul Hausmann à Karl Otto Götz, 21.6.1956, Fonds Raoul Hausmann, Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart.

²⁵ Fonds Raoul Hausmann, Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart.

l'après-guerre, le surréalisme est dominant – ce qui est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles les autres lettres de *Courrier Dada* n'ont pas été publiées, comme l'indique Raoul Hausmann : Breton et Tzara y étaient opposés²⁶. Le jeu entre les versions allemande et française de *Courrier Dada / Kurier Dada*, qui va au-delà de la seule traduction, atteste tout à la fois la volonté de l'auteur de préciser les enjeux en tenant compte du contexte culturel, et d'un plaisir pris à varier les formes ; il s'agit aussi, comme dans le cas de Arp, d'une envie de mystifier le lecteur, y compris, avant toute publication, ce premier lecteur qu'est l'éditeur. Comment ? en entretenant la confusion entre original et traduction, original et variante ultérieure, bref en disqualifiant la notion même d'original – et ce, alors même que Hausmann cherche dans cette entreprise à prouver son originalité dans l'invention du photomontage ou encore de la poésie sonore : par exemple contre Hannah Höch ou Max Ernst dans le premier cas, Kurt Schwitters ou Hugo Ball dans le deuxième, ou Richard Huelsenbeck et Hans Richter par rapport à Dada Berlin en général ; ou encore, pour ce qui est de la génération suivante, face à Isidore Isou et aux lettristes qu'il considérait comme de simples épigones (contrairement à Henri Chopin et Pierre Garnier avec lesquels il a collaboré), à Franz Mon et aux « articulationnistes » comme il les nommait, aux artistes Fluxus, et enfin aux néo-dadaïstes qui n'étaient aux yeux de Hausmann que des imposteurs (un jugement qu'il ne fait cependant pas porter sur les situationnistes). Mais quant à ses textes, il semble que la notion d'original perde toute pertinence pour distinguer les différentes étapes ou versions. Ainsi, il écrit en 1963 à Alfred Kolleritsch, de la revue *Manuskripte* à Graz :

« J'ai moi-même déjà publié en 1958 un livre 'Courrier dada', qui est resté méconnu en Allemagne ; je l'ai écrit en français, l'avais aussi en allemand, mais n'ai pas trouvé d'éditeur. »²⁷

C'est également ainsi qu'il présente le livre à Karl-Otto Götz, expliquant que vivant en France, il écrit directement en français. Et à nouveau, quelques années plus tard, à un éditeur allemand :

« Comme j'écris tous mes textes d'abord en français, je vous enverrai la nécessaire traduction allemande des informations biographiques et bibliographiques [...] »²⁸

²⁶ Lettre de Raoul Hausmann à Karl Otto Götz, 21.6.1956, *op. cit.*

²⁷ Lettre de Raoul Hausmann à Alfred Kolleritsch, 15.5.1963, *ibid.* Nous traduisons.

²⁸ Lettre de Raoul Hausmann à M. Michels, 21.7.1969, *ibid.* Nous traduisons.

Mais à l'éditeur Horst Bingel, il parle de l'« original allemand », le texte français n'étant selon ses mots qu'une « simple traduction »²⁹ - et nous savons bien qu'en effet, les manifestes dada ont d'abord été rédigés en allemand et qu'il commença à les commenter dans la même langue, espérant trouver un éditeur en Allemagne ou en Suisse alémanique. Autrement dit, dans sa pratique historiographique, Raoul Hausmann est fidèle au rejet de la distinction entre original et traduction, original et copie, et dans le cas de *Kurier Dada / Courrier Dada*, il considère l'original même comme un simple document. La question du document constitue du reste un aspect important des pratiques historiographiques des dadaïstes vieillissants. Elle est au cœur de l'exposition que Hans Richter organise en 1966 pour le compte du réseau des Instituts Goethe à l'occasion du cinquantenaire de Dada. Il fallait concevoir une exposition qui puisse voyager facilement sans nécessiter de gros budget ; Richter renonça à présenter des œuvres originales, mais transforma cette contrainte en ressource créative. Les grands rouleaux panoptiques qu'il conçut pour présenter en reproduction les principaux textes, manifestes et œuvres dada s'inscrivaient en plein dans sa pratique cinématographique. Et comme l'a montré Cécile Bargues³⁰, cette reconstruction, loin de nier les œuvres, pose à nouveaux frais la question de la matérialité dans la transmission de la mémoire culturelle de Dada – une approche bien différente de celle qui avait présidé à l'exposition Dada de 1958 à Düsseldorf, où Dada avait été pour la première fois muséalisé, à une époque où la différence entre haute et basse culture était encore importante dans les institutions culturelles.

On l'a vu, le travail éditorial des poètes, qui constitue à mon sens un aspect essentiel de leur poétique, en particulier tardive, est au cœur de leur expérience historiographique – de même que la pratique muséale, qui peut être essentielle dans leur esthétique. On peut à cet égard souligner que, à l'inverse d'une institutionnalisation des dadaïstes, le pendant de cette activité historiographique des poètes et artistes est une « dadaisation », ou une avant-gardisation de l'institution éditoriale ou muséale lorsqu'elle les accueille. En témoignent, à côté d'ouvrages comme *Unsern täglichen Traum...* ou *Kurier Dada / Courrier Dada*, des volumes initiés par les éditeurs eux-mêmes et rassemblant pêle-mêle documents, images, poèmes, essais, dont une bonne part d'inédits : ainsi, piloté par Peter Schifferli, avec la collaboration de Arp, Huelsenbeck et Tzara, l'ouvrage collectif anthologique *Die Geburt*

²⁹ Lettre de Raoul Hausmann à Horst Bingel, 29.8.1968, *ibid.* Nous traduisons.

³⁰ Voir Cécile Bargues, « Hans Richter dans le carnaval de l'histoire. Dada, l'abstraction construite : l'engagement d'un artiste-écrivain devenu gardien de la mémoire », in : Timothy Benson, Philippe-Alain Michaud (dir.), *Hans Richter. La traversée du siècle*, Metz 2013, 161-181, ici 173, et Cécile Bargues, « Dada 1916-1966 : une exposition de / par Richter », contribution au colloque « Le Retour de Dada / Die Wiederkehr von Dada / The Return of Dada », organisé par Agathe Mareuge et Sandro Zanetti, Zurich, 7-9 avril 2016, publication en préparation.

des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer qui paraît en 1957 dans sa fameuse collection « Horizon » avant d'être reprise et actualisée³¹ en 1963 par DTV sous le titre *Das war Dada. Dichtungen und Dokumente* ; ou encore le livre *Dada. Monographie einer Bewegung*, préparé par l'artiste Willy Verkauf avec la collaboration de Hans Bolliger et Marcel Janco, publié par l'éditeur Arthur Niggli en 1958 et qui fut longtemps le livre le plus lu à Zurich à propos de Dada.

4. Le non-savoir dada

Qu'en est-il dès lors, à l'issue de cette rapide étude, de la question de la production d'un savoir ? Peut-on considérer que les dadaïstes historiographes ont produit un savoir, et si oui, sur quoi ? Ou pour le dire autrement : Quels sont les enjeux et contours d'un éventuel savoir sur Dada ? Il faut rappeler que certains dadaïstes comme Arp, contrairement à Hausmann, récusent farouchement toute ambition scientifique. Est-ce à dire que leur production tardive ne peut pas être lue comme une contribution à l'historiographie dada ? Bien au contraire, on peut arguer que c'est justement dans ces productions *a priori* le plus « anti-historiographiques » que l'écriture de l'histoire (et cela ne vaut pas seulement pour Arp, mais pour tous les dadaïstes) est la plus vive. On pourrait argumenter ici en recourant à la notion de « non-savoir », telle qu'elle a par exemple analysée dans l'ouvrage dirigé par Muriel Pic, Barbara Selmecci Castioni & Jean-Pierre van Elslande et qui porte le titre, emprunté à Adorno, de « pensée sans abri »³², pour désigner la volonté souvent revendiquée de la littérature de ne pas savoir – et qui en réalité est aussi une pensée. « Dada ne signifie rien », proclamait le Manifeste Dada 1918, et c'est précisément pour cela qu'il signifie quelque chose, *a fortiori* lorsque cette affirmation est répétée dans les années cinquante et soixante. L'examen – trop rapide ici – des ouvrages historiographiques des dadaïstes vieillissants met en lumière l'explicitation (plus que l'explication) du geste dada qui s'y joue ; tout en documentant, en apportant des précisions, ces ouvrages répètent surtout le geste dada de déstabilisation de l'ordre établi, c'est-à-dire, dans le champ littéraire, les formes traditionnelles, les contours de l'œuvre et de l'auteur. Dans ce recours à la mystification, il convient de ne pas lire seulement un jeu, mais aussi et surtout une fidélité au rejet du principe de non-contradiction, à la déconstruction des conventions, au démantèlement des produits de la rationalité occidentale en s'attaquant à sa source même : la raison. La répétition, dans un contexte historique et culturel changé, rend plus visible encore la *mise en scène* du langage que pratiquent les dadaïstes, au détriment de son

³¹ Schifferli y a notamment adjoint l'essai de Raoul Hausmann sur le néo-dadaïsme, achevé entre temps.

³² Muriel Pic, Barbara Selmecci Castioni, Jean-Pierre van Elslande (dir.), *La Pensée sans abri. Non-savoir et littérature*, Nantes 2012.

utilisation, distinction par laquelle Roland Barthes définissait en 1977 le savoir comme énonciation, propre à l'écriture, par opposition au savoir comme énoncé, propre au discours scientifique ; mise en scène qui engène le savoir dans ce que Barthes nomme « le rouage de la réflexivité infinie »³³ et par quoi l'historiographie dada, au lieu de proposer des contenus, renouvelle le geste de l'émancipation critique, misant bien plutôt sur une « révolution permanente du langage »³⁴.

Peut-être peut-on considérer que plus est que la répétition du geste, dans le sens de sa mise en scène, de sa reconstitution rétrospective, loin de le disqualifier, confirme au contraire sa pertinence et sa légitimité. Car outre cette mise en scène du langage en tant que tel, et de sa capacité émancipatrice, elle rend plus visible encore le fait que paradoxalement, c'est précisément le caractère inachevé du geste de rupture initial qui fonde son efficacité, permettant, pourrait-on dire avec Boucheron, de « dissiper l'illusion rétrospective des continuités »³⁵ et de « faire droit aux futurs non advenus, aux potentialités inabouties. »³⁶

³³ Roland Barthes, *Leçon*, Paris 1978, 19.

³⁴ *Ibid.*, 16.

³⁵ *Ibid.*, p. 57.

³⁶ *Ibid.*, p. 60.