



**HAL**  
open science

# Auto-historicisation, disparitions, réappropriations : les femmes et le (contre-)canon dada

Agathe Mareuge

► **To cite this version:**

Agathe Mareuge. Auto-historicisation, disparitions, réappropriations : les femmes et le (contre-)canon dada. Agathe Mareuge; Sandro Zanetti. The Return of DADA / Die Wiederkehr von DADA / Le Retour de DADA, Les presses du réel, pp.137-164, 2022, vol. 4: DADA Historiographies / DADA-Historiographien / Historiographies DADA, 978-2-37896-208-1. hal-03559492

**HAL Id: hal-03559492**

**<https://hal.science/hal-03559492>**

Submitted on 8 Jan 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.



D  
A  
D  
A



R  
E  
T  
U  
R  
N



4

Agathe Mareuge  
Sandro Zanetti  
(Ed. | Hg.)

The Return of  
Die Wiederkehr von  
Le Retour de **DADA**



Vol. 4 | Bd. 4

**DADA** Historiographies | **DADA**-Historio-  
graphien | Historiographies **DADA**

les presses du réel

Welche Dynamik ist am Werk, wenn Kulturgeschichte, wie im Falle der Geschichtsschreibung der **Dada**-Bewegung, von ihren Rändern her geschrieben wird? Und mehr noch, wie sind innerhalb dieser – eingeforderten, aber auch erlittenen – Randständigkeit wiederum diejenigen Marginalisierungen von den Spuren her zu denken, die diese in der Literatur- und Kunstgeschichte hinterlassen oder nicht hinterlassen haben? Ausgehend von der Beobachtung, dass und wie die Frauen insbesondere in der Geschichtsschreibung von **Dada** unsichtbar gemacht worden sind, konzentriert sich der Artikel auf die Spannung zwischen (Selbst-)Auslöschung und (Selbst-)Historisierung, um die Frage nach dem Platz der Frauen im (Gegen)kanon von **Dada** zu erörtern. Untersucht werden die unterschiedlichen Arten einer weiblichen Geschichtsschreibung von **Dada**. Außerdem wird gezeigt, wie es den Frauen in Teilen gelungen ist, der ›**Dada**-Falle‹ zu entkommen, in der sie gefangen waren. Gerade weil sie genau genommen – und paradoxerweise – am ‚**dada**istischsten‘ waren, sind die Frauen aus der Geschichte von **Dada** verschwunden.

What dynamic is at work when cultural history is written from the margins, as is the historiography of **Dada**? And what does marginality even mean, when, suffered or celebrated, it is so central to the identity of the movement? And what then, if we are studying the marginalised (self-)effaced female **Dada**ists? It is within this tiny, specific strand, this margin-of-the-margin, in the history of art and literature, that we seek out traces, eroded or extant. **Dada** women were made invisible not only in the movement itself but even more so in its history. This article focuses, then, on the tension between (self-)erasure and (self-)historicization in order to examine the place of women in a **Dada** (counter-)canon. It explores various forms of female **Dada** historiography and shows how women were, in part, able to escape the “**Dada** trap” in which they were caught: precisely – and paradoxically – *because* they were the most **Dada**istic, women banished, or vanished, from **Dada** history.

Agathe Mareuge

## Auto-historicisation, disparitions, réappropriations : les femmes et le (contre-)canon **dada**

«Les explications qu'on a confortablement, sans se déranger, sont  
Robinet d'eau chaude,  
Robinet d'eau froide,  
Dans une salle de bain.

Il y a le bien-être des explications ; comprendre est une sécurité, ne pas comprendre est un équilibre instable<sup>1</sup>.»

«Par un curieux retour à la vie, ces farouches antitraditionalistes sont devenus générateurs d'une tradition. Ces apôtres de l'«instantanéisme» sont entrés dans l'histoire, en attendant la thèse soutenue en Sorbonne qu'on nous promet sur ces spécialistes de la déraison<sup>2</sup>.»

Gabrielle Buffet-Picabia

Ces deux constats formulés par Gabrielle Buffet-Picabia à trente ans d'écart – au cœur des années **dada**, puis dans une réflexion rétrospective – expriment bien tout le paradoxe que représente une possible historiographie **dada**. **Dada**, un mouvement ayant revendiqué l'«inconfort» du refus d'expliquer, a pourtant très tôt commencé à s'auto-historiciser – donc par là, à s'auto-interpréter (que ce soit par la négative, par l'absurde ou «en acte», sans recours à la théorie). **Dada**, qui pour reprendre les termes de Buffet-Picabia s'est affirmé dans l'instant et dans l'instantanéité, s'est pourtant, cent ans plus tard, inscrit dans l'histoire, en partie du fait de ses protagonistes, y compris à leur corps défendant.

Mais comment l'histoire d'un mouvement s'étant revendiqué, de façon plus ou moins avérée du reste, comme étant à la marge – du champ artistique et littéraire de son époque – peut-elle s'écrire? Cette question recoupe, plus généralement, la problématique de l'historiographie des avant-gardes (particulièrement celles de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle) et de leur progressive constitution comme telles, notamment à partir des années cinquante et soixante. Ce faisant, cet article sera moins une réflexion sur les modalités de constitution de ce qui serait un «contre-canon» au sein de l'histoire artistique et littéraire – les avant-gardes, notamment **dada** –, que sur les dynamiques (et les contradictions) qui sont à l'œuvre lorsque l'histoire culturelle s'écrit

---

1. Gabrielle Buffet-Picabia, préface pour *Jésus-Christ Rastaquouère* de Picabia [1920], repr. G. B.-P., *Rencontres*, Paris, Belfond, 1977, p. 163-165, ici p. 163.

2. Gabrielle Buffet-Picabia, «Quelques aperçus sur **Dada**», in *Art d'aujourd'hui* n° 34, février 1952, p. 10, repr. G. B.-P., *Aires abstraites*, Genève, Pierre Cailler éditeur, 1957, repr. G. P.-P., *Rencontres*, Paris, Belfond, 1977, p. 231-233, ici p. 233.

depuis ses marges. La multiplicité et l'hétérogénéité des récits de/sur **Dada**, leur caractère contradictoire, doit moins appeler la recherche de leur résolution ou d'une vérité (de celui étant le plus vrai) qu'être compris comme une invitation, pour les chercheur.se.s, à envisager la multiplicité des généalogies qui peuvent être dessinées à partir de **Dada**. Il n'y a donc pas un canon, auquel l'avant-garde **dada** opposerait un contre-canon, plus ou moins mystificateur, qu'il faudrait au fil des décennies et des progressions du savoir sur **Dada** corriger, ajuster ; mais plutôt des phénomènes (non encore achevés) et des stratégies d'appropriation, de filiation, de réappropriation plus ou moins conscients, plus ou moins revendiqués, fabriquant des généalogies multiples, y compris rétroactivement. Cet article se concentrera plus spécifiquement sur la tension entre (auto-)effacement et (auto-)historisation, pour interroger la question de la place des femmes dans le(s) (contre-)canon(s) **dada**.

C'est à l'aune des processus d'(auto-)historisation de **Dada** que l'avant-gardisme (ou non) sera considéré. En effet, si l'avant-gardisme de **Dada** est établi tant au plan artistique (critique de la notion d'œuvre, du statut de l'artiste, renouvellement radical des formes et des matériaux employés) que culturel (révolution quant à la conception du rôle de l'art dans la société ; remise en question de l'institution littéraire et artistique et du canon établi ; critique de la rationalité et de la civilisation occidentale), des zones d'ombre subsistent concernant la façon dont **Dada** s'est constitué en tant que **Dada** et a écrit sa propre histoire, qui invitent à relativiser cet avant-gardisme. L'invisibilisation des femmes au sein de **Dada** et surtout dans l'écriture de l'histoire de **Dada** (en tant qu'artistes et en tant qu'historiographes), malgré le rôle certain qu'elles ont pu y jouer, est désormais établie. Elle montre qu'il existe au sein d'une marginalité revendiquée une marginalité qui est elle subie, et qui doit d'autant moins être passée sous silence qu'elle exige de nuancer le caractère avant-gardiste de **Dada** – non pour en diminuer les succès par ailleurs, mais pour constater qu'à cet égard, **Dada** en tant que forme d'organisation et de sociabilité fut certes relativement progressiste, mais plutôt de son temps qu'en avance sur son époque.

Les *historiographies* **dada**, comprises comme des constructions (des **dadaïstes** et des historien.ne.s de de **Dada**), constituent le point de départ de cette étude. Plus exactement, il s'agira d'examiner tout ce

qui relève d'un *geste historiographique* – sans se restreindre aux seules historiographies au sens strict: en effet, conformément à l'abolition des frontières entre les genres prônée par **Dada**, on peut trouver des réflexions historiographiques dans des textes poétiques (réflexifs), des textes en prose, ou dans des poème-manifestes<sup>3</sup>. Plus exactement encore, toujours en considérant la spécificité de **Dada**: le propos portera sur les *discours d'auto-historicisation* – tant on constate que ces discours excèdent les seules traces écrites. Hannah Höch ne déclarait-elle pas, dans un entretien avec Suzanne Pagé en 1976: «[...] ce à quoi j'ai de tout temps tenu, c'est d'utiliser *les moyens de l'art* comme support de mon expression et même de mes critiques<sup>4</sup>» – invitant donc à lire ses collages comme des discours (notamment sur **Dada**). Le corpus se veut donc ouvert à toutes les formes d'expression expérimentées par **Dada** – une réalité certes mouvante, mais qui peut être prise en considération dans sa diversité –, sans se limiter aux ouvrages historiographiques. Il sera bien souvent question de *processus* d'auto-historicisation, afin de mettre au jour les dynamiques dans lesquelles s'inscrivent ces discours.

Deux constats peuvent être faits d'emblée. Premièrement, comme on le relevait en ouverture, cette auto-historicisation est nécessairement *paradoxe*<sup>5</sup>: comment un mouvement ayant rejeté à la fois l'histoire (ni passé, ni futur!) et la théorie peut-il pourtant écrire sa propre histoire, et ce, dès les tout débuts du mouvement? Ce paradoxe s'exacerbe après 1945, lorsque les publications d'ouvrages historiographiques par les protagonistes se succèdent. Ce paradoxe a trait à un paradoxe plus

---

3. Sur les différentes formes prises par l'historiographie **dada**, voir l'article de Sandro Zanetti dans le présent volume.

4. «[...] mir lag zu allen Zeiten daran, meine Aussagen, auch die Kritik, über die Mittel der Kunst zu machen.» «Suzanne Pagé. Interview avec/mit Hannah Höch», in *Hannah Höch. Collages, peintures, aquarelles, gouaches, dessins*, cat. expos., Berlin, Nationalgalerie Berlin Staatliche Museen Preußischer Besitz/musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1976, p. 23-32, ici p. 24 (nous soulignons).

5. Cf. Agathe Mareuge, «“Ainsi une histoire de **Dada** est permise...” L'historiographie paradoxale des **dadaïstes** vieillissants: entre production de savoir et mystification persistante», in David Ayers, Harri Veivo (eds.), *Beyond given knowledge: Investigation, Quest and Exploration in Modernism and the Avant-Gardes*, Berlin, De Gruyter, EAM Studies, 2018, p. 331-344.

vaste et plus essentiel : comment hériter ou transmettre une esthétique négative ? Autrement dit, comment poursuivre et historiciser un geste de rupture ? Réfléchir sur l'auto-historicisation de **Dada** signifie donc examiner comment les **dadaïstes**, conscients de ces paradoxes, s'y sont confrontés et quelles réponses ils y ont apporté, avant que d'autres ne s'y essaient ensuite. Deuxièmement, cette auto-historicisation est – à l'image de ce que fut **Dada** – *multiple*, non linéaire, insaisissable, voire contradictoire et mystificatrice ; elle est hétérogène quant aux formes prises, qu'il s'agisse de textes critiques, ou d'historiographie « en acte » par l'établissement, dans les œuvres ou les rencontres, de filiations explicites s'inscrivant dans l'histoire littéraire et artistique. Comment en rendre compte, quels moyens inventer pour cela (autres que ceux des **dadaïstes**) ? Cette multiplicité recouvre en outre des stratégies de positionnement dans le champ littéraire et artistique de l'avant-garde, particulièrement des années cinquante et soixante, qui inclut des processus d'*invisibilisation* des femmes **dada** – processus auquel a répondu, depuis une trentaine d'années, une historiographie féministe de réhabilitation<sup>6</sup>, dans la lignée des travaux féministes et des études de genre.

Quoique paradoxale et multiple/hétérogène (ou : précisément parce qu'elle est paradoxale et hétérogène), l'auto-historicisation **dada** a valeur *paradigmatique* pour toute réflexion sur ce qu'est ou peut être une histoire culturelle, en particulier une histoire culturelle des avant-gardes ; elle exhorte les chercheur.se.s à réfléchir sur les conditions méthodologiques de toute historiographie. Pour explorer les enjeux de cette écriture des marges – et des marges à l'intérieur des marges – nous procéderons en trois temps. Tout d'abord, nous poserons la question des traces et de l'absence de traces laissées par les femmes artistes et historiographes dans l'histoire de **Dada**. Ensuite, nous examinerons de quelle manière les femmes ont été prises « au piège de **Dada** », dans le sens où c'est précisément en étant le plus **dadaïstes** – notamment en jouant au maximum le jeu du collectif – qu'elles ont échappé à

---

6. Cf. Anne Tomiche, « Suzanne Duchamp. Sortir de l'ombre et repenser la pratique de la collaboration », in Hélène Maurel-Indart (dir.), *Femmes artistes et écrivaines dans l'ombre des grands hommes*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 125-138.

l'inscription dans l'histoire. Enfin, la troisième partie s'intéressera aux modalités de l'historiographie en acte et rétrospective de **Dada** chez plusieurs écrivaines.

### Quelles traces ?

La question que nous poserons pour commencer est celle de la relative absence de traces laissées par les femmes dans l'histoire de **Dada**. À l'exception pour **Dada** Zurich d'Emmy Ball-Hennings – dont le nom plus que les œuvres du reste sont connus – et dans une moindre mesure de Sophie Taeuber, et pour **Dada** Berlin de Hannah Höch – mais sans qu'elles n'accèdent cependant à la notoriété de leurs collègues masculins –, les femmes ont laissé une empreinte faible dans l'histoire de **Dada**. Il s'agira moins ici de revenir sur leur rôle en tant qu'artistes au sein de **Dada** que sur les processus d'inscription ou d'effacement dans l'historiographie **dada**, qu'elles soient elles-mêmes ou non à l'origine de ces gestes, du temps de **Dada** ou par la suite, et de façon plus ou moins calculée – étant entendu que toute historiographie est une construction, et non une donnée figée.

Dans son ouvrage *Geburt der Avantgarde – Emmy Hennings*, qui se veut une reconstruction historiographique visant à inscrire cette dernière dans une généalogie féminine de l'avant-garde, notamment **dada**, Nicola Behrmann entame son étude par une réflexion méthodologique sur les traces visibles et accessibles en archives, et sur la façon dont elles permettent de reconstituer les mécanismes d'exclusion ayant limité l'activité artistique du temps de **Dada** mais aussi ayant conduit à l'oubli et à la marginalisation d'une large part de la production d'Emmy Hennings<sup>7</sup>. Elle nomme «anarchives» le «non-lieu de la femme» («Anarchiv: Nicht-Ort der Frau») qu'elle définit comme «ce qui est exclu de cette avant-garde, ce qui reste de ceux qui ont échappé à l'attention et ne peuvent être saisis ni de façon empirique, ni dans les “ismes” de l'art du XX<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>».

---

7. «Im Archiv der Avantgarde», in Nicola Behrmann, *Geburt der Avantgarde – Emmy Hennings*, Göttingen, Wallstein, 2018, p. 7-37.

8. «Zu fragen wäre nach dem Anarchiv, nach dem, was ausgeschlossen ist aus dieser

Comme l'explique Behrmann dans la présentation du «Cahier rouge» d'Emmy Hennings daté de 1916, qu'elle a publié en fac-similé<sup>9</sup> – l'un des exemplaires de ces cahiers dans lesquels étaient à nouveau rassemblés, sur un papier très mince, les textes parus de façon éparsée dans des revues ou des publications éphémères –, ce document témoigne d'une grande légèreté dans le rapport à sa propre œuvre, mais aussi de la précarité de ses conditions d'existence et de création. Un autre facteur pouvant être avancé est la contradiction entre les textes interprétés par Emmy Hennings sur les scènes **dada** – chansons populaires, poèmes simultanés très radicaux dans leur renouvellement des formes établies – et l'écriture plus conventionnelle qui peut être mise en œuvre à la même époque dans ses propres travaux, notamment dans son écriture romanesque. De même que la recherche a encore du mal à penser la coexistence, dans l'œuvre tardive de nombreux **dadaïstes** (Arp, Schwitters...), d'une production moins expérimentale à côté d'une production qui l'est sans faiblir depuis les temps de **Dada** ou de Merz, on peut supposer qu'il est difficile, pour les historiographes de **Dada** (qu'il s'agisse des acteurs eux-mêmes ou d'interprètes ultérieurs), d'admettre que tout n'est pas destructif ou expérimental dans la création **dada**. De ce fait, les travaux considérés comme moins pertinents au regard du projet **dada** peuvent être écartés dans la construction du récit historiographique, impliquant d'aller en archives pour en retrouver la trace et en éclairer les enjeux. En outre, Behrmann souligne qu'Emmy Hennings est paradoxalement absente de tous les récits racontant la naissance de **Dada** à Zurich («Geburtsszene»), à commencer par ceux de ses collègues masculins, alors même que son nom y est systématiquement mentionné. Plus généralement, dans les écrits d'auteurs de cette époque (elle s'intéresse notamment à Walter Benjamin et à Else Lasker-Schüler), qui retracent ce qu'elle appelle le réseau de la modernité littéraire, elle note que Hennings est présente au titre d'anecdotes d'ordre biographique (sa sexualité, son passage en prison), plutôt que comme artiste.

---

Avantgarde, nach dem Residuum derer, die bislang nicht in den Blick gekommen und weder empirisch noch mit den Kunst-Ismen des 20. Jahrhunderts zu fassen sind.» Behrmann (note 7), p. 28.

9. Christa Baumberger, Nicolas Behrmann (Hg.), *Emmy Hennings Dada*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2015.

Il faut aussi ajouter que, plus que pour d'autres protagonistes, **Dada** est loin de constituer un acte de naissance artistique pour Emmy Hennings. Lorsqu'elle arrive à Zurich au printemps 1915, elle a déjà derrière elle de longues années d'une existence d'artiste – mais il s'agit d'une existence marginale, comme diseuse, poétesse et chanteuse dans les cabarets – à la marge à la fois du champ artistique et de la société. Cette marginalité – qui est certes un élément de continuité avec **Dada** Zurich par la suite, et sera interprétée comme une caractéristique positive de l'avant-garde **dada** défiant les institutions – est excluante, dans la réalité vécue comme dans les récits contemporains et ultérieurs. De plus, dès le début des années vingt, Ball et Hennings prirent leurs distances avec le mouvement **dada** et se tournèrent de plus en plus vers le catholicisme, si bien que les documents qu'ils produisirent alors (à l'exception notable de la *Fuite hors du temps* de Ball) sont peu consacrés à ce sujet.

Mais surtout, le principal facteur expliquant l'absence de traces tient au choix privilégié de formes éphémères ou considérées comme mineures, laissant par là moins de traces matérielles sur lesquelles s'appuyer ensuite dans la construction d'un récit sur **Dada**. C'est là un trait ironique, puisque ce sont précisément les formes les plus conformes à l'esprit **dada** ayant remis en question la conception classique de l'œuvre d'art et ses critères de définition. Les activités d'Emmy Hennings au Cabaret Voltaire puis à la galerie **Dada** ressortissent largement à l'art performatif, intrinsèquement éphémère, ne laissant pas de traces. Cela vaut également pour une partie des activités de Sophie Taeuber à Zurich ou au Monte Verità, à Berlin pour certaines activités de Hannah Höch, ou encore à New York pour Elsa von Freytag-Loringhoven (pour ne citer que quelques exemples proéminents).

Dans son article «New York **Dada**: Beyond the Ready-Made<sup>10</sup>» consacré à Elsa von Freytag-Loringhoven, Amelia Jones propose une contre-histoire du ready-made (et partant, de **Dada** New York) qui précisément se fonde non seulement sur les objets produits par la

---

10. Amelia Jones, «New York **Dada**: Beyond the Ready-Made», in Leah Dickerman, Matthew S. Witkowsky (eds.), *The Dada Seminars*, Washington, Board of Trustees, National Gallery of Art, 2005, p. 151-171.

«Baronne», mais aussi et surtout sur ce qu'elle appelle un «continuum d'actes créatifs<sup>11</sup>», c'est-à-dire l'unité entre ces productions matérielles (dont la plupart sont parvenues jusqu'à nous) et les performances auxquelles elles les intègre, en faisant de véritables prolongements de son corps (et dont il ne reste en revanche que peu de traces physiques).

Selon elle, c'est cette dimension vécue, performée – intrinsèquement éphémère –, cette irrationalité<sup>12</sup> propre qui rend la production d'Elsa von Freytag-Loringhoven plus actuelle encore, à l'heure du capitalisme tardif, que les ready-made de Duchamp. L'intention de Jones est par là de proposer un nouveau récit de **Dada** New York qui n'adopte plus la perspective des «vainqueurs» (elle prend appui sur les *Thèses sur la philosophie de l'histoire* de Walter Benjamin) – en l'occurrence, Marcel Duchamp, Francis Picabia et Man Ray principalement – mais qui se nourrisse bien plutôt des approches féministes et postcoloniales pour mettre en lumière la spécificité de Freytag-Loringhoven. Selon Jones, cette dernière primitivise le corps européen, à l'opposé du modèle proposé par Duchamp avec le ready-made; Jones propose ainsi, comme contre-modèle à *Fountain*, l'objet *God* créé à la même époque par Elsa von Freytag-Loringhoven (sans doute avec la collaboration de Morton Shamburger).

On peut considérer qu'il s'agit là d'une deuxième forme de déconstruction du «canon» **dada** incarné par *Fountain*. Outre le fait qu'il s'agit d'une création collective et non pas due au seul Duchamp<sup>13</sup>, on peut donc opposer à *Fountain* le contre-modèle *God*, qui selon Jones constitue une mise en accusation encore plus forte de la masculinité, du phallocentrisme, du christianisme et du patriarcat en général. Jones lit dans la démarche de Freytag-Loringhoven, dans son incarnation vivante et performée de **Dada** New York et dans la trace qu'en laisse *God*, une «dé-fétichisation du fétiche» par une «hyper-fétichisation

---

11. «A continuum of creative acts», *ibid.*, p. 153.

12. Amelia Jones, *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2004.

13. Sur ce point, voir Sandro Zanetti, «1916, 1917, 1918, 1919, 1920. Collectifs avant-gardistes», in Isabelle Ewig, Agathe Mareuge, Sandro Zanetti, *Dada avant/après Dada. Communautés, lieux, réseaux*, Bruxelles, Peter Lang, coll. Pour une histoire nouvelle de l'Europe, à paraître en 2022.

liée au primitif plutôt qu'aux structures modernistes du fétichisme<sup>14</sup>». Jones procède ainsi à une correction du récit historiographique de **Dada** New York en faisant ressortir ce qui, dans les créations de la «Baronne» **dada**, était à même de laisser le moins de traces matérielles, tout en en soulignant la spécificité genrée.

Autre facteur contribuant à l'absence de traces historiographiques, on relève chez un certain nombre de femmes **dada** une forme de désintérêt pour l'écrit ou du moins pour la forme essayistique. De ce fait, il existe, relativement, moins de productions historiographiques dues aux femmes **dadaïstes** elles-mêmes ; là aussi, on peut parler d'un (auto-)effacement paradoxal, puisque c'est en étant à cet égard plus «**dadaïstes**» (dans le sens où leur réflexion historicisante s'inscrit dans leur œuvre même) que leurs collègues masculins qu'elles échappent à l'écriture de leur propre histoire. Cela signifie, pour les chercheurs, s'intéressant à cette question, qu'il importe de prendre en compte d'autres productions écrites, échappant à la forme historiographique classique – correspondance, notes éparses, agendas... – et toute forme d'auto-historicisation excédant l'écrit, notamment les productions artistiques elles-mêmes, à l'image des collages de Höch évoqués en introduction.

En outre, des questions éditoriales se posent pour les productions écrites n'ayant pas été publiées sous forme de livres du vivant des autrices – ou parfois même lorsque cela a été le cas, mais que l'ouvrage a été rapidement épuisé. On pourrait ainsi citer l'exemple du livre *Aires abstraites* publié par Gabrielle Buffet-Picabia en 1957, qui rassemble des essais consacrés notamment à **Dada**. Le livre est rapidement épuisé. En tant que recueil d'essais, il connaît un écho bien moindre que les publications contemporaines de Richter, Tzara, Arp, Hausmann ou Huelsenbeck. Il fait l'objet d'une réédition – augmentée – en 1977 chez Belfond sous le titre *Rencontres*, réédition qui sera elle aussi rapidement épuisée.

Aujourd'hui, on constate que les deux ouvrages sont très peu lus. Les textes de Hannah Höch, conservés aux archives de la Berlinische

---

14. «The Baroness' mode of 'out-fetishing the fetish', a mode of hyperfetishization linked to primitive rather than modernist structures of fetishism».

Galerie, seraient suffisamment nombreux pour faire l'objet d'une publication. À défaut, l'impression persiste d'une artiste n'ayant pas tenu de discours sur son œuvre ni sur le mouvement dont elle fut l'une des actrices – sauf dans quelques interviews éparses comme celle avec Suzanne Pagé. Concernant l'importance de politiques éditoriales, il faut souligner le rôle joué par la publication d'éditions critiques, comme celle entreprise par Nicola Behrmann pour Emmy Hennings chez Wallstein Verlag. Les correspondances méritent également des éditions critiques. Il y a beaucoup à attendre de l'édition des lettres de Sophie Taeuber-Arp (trois volumes), actuellement en préparation à la Haute École d'art de Zurich (Walburga Krupp, Medea Hoch, Sigrid Schade), qui vise à reconstruire sa conception de l'art et de ce que signifie être artiste («Konzepte der Künstlerschaft<sup>15</sup>») à partir de son propre discours («Selbstverortung»). Notons d'ailleurs que **Dada** n'est pas indiqué explicitement dans la présentation du projet éditorial : il s'agit premièrement de situer Taeuber-Arp dans le développement de l'abstraction, entre art appliqué, art libre et art figuratif. **Dada** ne prend place qu'au sein de cette perspective plus large.

On peut dire la même chose de Ré Soupault, dont la redécouverte en Allemagne ces dernières années est également due à une activité éditoriale très fournie. De façon stratégique, Wunderhorn Verlag, la maison d'édition publiant son œuvre photographique et essayistique, a saisi l'occasion de divers centenaires (Bauhaus, **Dada**, surréalisme) mais aussi de l'actualité politique (la question des réfugiés en Allemagne) pour faire paraître régulièrement plusieurs textes inédits de l'artiste sur ces sujets (textes radiophoniques, reportages journalistiques). Ces parutions, de même que celles ayant accompagné les dernières expositions consacrées à son œuvre en Allemagne, ont permis de faire entendre son propre discours sur les mouvements qu'elle a traversés. Toutes ces publications, qui excèdent bien souvent le seul cadre de **Dada**, sont indispensables pour pouvoir reconstruire la multiplicité des discours historiographiques sur les avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle et sur leur devenir après la Seconde Guerre mondiale.

---

15. [www.zhdk.ch/forschungsprojekt/briefedition-sophie-taeuber-arp-418318](http://www.zhdk.ch/forschungsprojekt/briefedition-sophie-taeuber-arp-418318), consulté le 14 juillet 2020.

Elles permettent en outre de situer la singularité de ces discours au sein des mouvements dont elles proposent un récit.

### **Les femmes prises au piège de **dada**: auto-historicisations individuelle et collective**

C'est en effet une difficulté propre à chaque mouvement, mais qui se pose de façon aiguë dans le cas de **Dada** et de son historiographie féminine, et qu'il importe donc de souligner ici en préambule: il s'agit à chaque fois de parcours singuliers d'artistes, d'intellectuelles qui excèdent le seul mouvement **dada** et s'inscrivent donc dans un processus historiographique plus vaste, celui des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle et bien souvent, celui du développement de l'abstraction. Nous avons souligné en introduction le caractère paradigmatique de l'historiographie **dada**: cette question de l'appartenance à un mouvement, des « étiquettes » volontiers apposées par la recherche en histoire de l'art ou de la littérature, mais auxquelles ne sauraient être réduites ces trajectoires individuelles en constitue l'un des aspects.

Y contribue une autre évidence, que l'on peut rappeler ici: le caractère interdisciplinaire et multimédial des avant-gardes notamment **dada**, et leur nature transnationale, qui compliquent également leur catégorisation. Sophie Taeuber-Arp est reconnue comme artiste peintre, mais on oublie souvent ses travaux dans le domaine de la danse, du textile, du bois tourné, de l'architecture (sa maison de Meudon) ou encore de l'aménagement intérieur (par exemple à l'Aubette); plus encore, on omet fréquemment l'importance de son activité pédagogique – alors même que certains textes essentiels quant à sa conception de l'art ont été écrits dans ce cadre<sup>16</sup> – car il ne s'agit pas d'une activité artistique créatrice au sens strict. Pourtant, dans une perspective de transmission et d'historicisation, ces activités et textes sont tout aussi essentiels.

---

16. Cf. «Bemerkungen über den Unterricht im ornamentalen Entwerfen», in *Korrespondenzblatt des Schweiz. Vereins der Gewerbe- und Hauswirtschaftslehrerinnen*, n° 11/12, 14<sup>e</sup> année, Zurich, 31 décembre 1922, p. 156, trad. fr. in Chiara Jaeger (éd.), *Sophie Taeuber, rythmes plastiques, réalités architecturales*, cat. exp., Clamart, Fondation Arp, 2007.

Dans le cas de Ré Soupault (née Meta Erna Niemayer en Poméranie, devenue Ré Richter, puis Ré Soupault), on retient qu'elle fut photographe; plus rarement, qu'elle prit en charge le montage de la *Symphonie diagonale* de Viking Eggeling, qui peut être considéré comme le premier film abstrait; et plus rarement encore, qu'elle fut active et extrêmement inventive dans des domaines moins exclusivement artistiques, tels que la mode (avec la jupe-pantalon ou la «Transformationskleid» et sa boutique Ré Sport), la traduction (*Les Chants de Maldoror*, redécouverts par les surréalistes; *Les Champs magnétiques* d'André Breton et Philippe Soupault; l'œuvre littéraire de Philippe Soupault; mais aussi Romain Rolland ou même, de l'allemand vers le français, Karl Jaspers dont elle suivit les cours à Bâle au début des années cinquante).

En outre, seule ou avec Philippe Soupault, elle collecta et traduisit des contes de France et du monde entier – une activité difficile à catégoriser elle aussi – et fut, après la Seconde Guerre mondiale, très active à la radio, rédigeant et enregistrant de très nombreux essais radiophoniques qui sont en quasi-totalité restés inédits. Or, ces textes – de façon complémentaire à son ouvrage autobiographique, réécrit à partir de lettres et d'extraits de ses journaux<sup>17</sup> – dessinent eux aussi une vision de l'histoire culturelle du XX<sup>e</sup> siècle. Une partie d'entre eux traite des auteurs et des textes qu'elle a traduits, confirmant son rôle de «passuse» entre les cultures (il faut noter qu'en outre, la plupart de ses traductions sont dotées de postfaces dans lesquelles elle contextualise l'œuvre et revient sur les principaux enjeux de la traduction). Consacrés à Tristan Tzara et à Dada<sup>18</sup>, à Philippe Soupault et au surréalisme<sup>19</sup>, mais aussi à Nina Kandinsky<sup>20</sup>, René Schickelé ou Saint-Exupéry, aux

---

17. Ré Soupault, *Nur das Geistige zählt. Vom Bauhaus in die Welt. Erinnerungen*, Heidelberg, Wunderhorn, 2018.

18. «Tristan Tzara, Begründer des DADA» [25.12.1968], in Ré Soupault, *Vom Dadaismus zum Surrealismus. Zwei Essays*, Heidelberg, Wunderhorn, 2018.

19. «Wir haben uns geirrt: Die wahre Welt ist nicht, was wir geglaubt haben – Die Entstehung des Surrealismus» [11.6.1974], in Ré Soupault, *Vom Dadaismus zum Surrealismus. Zwei Essays*, Heidelberg, Wunderhorn, 2018.

20. Elle ne consacre pas d'essai radiophonique à Johannes Itten, son professeur au Bauhaus, mais préface l'édition française de son ouvrage sur la couleur: Johannes Itten, *L'Art de la couleur*, préf. de Ré Soupault, Paris, Dessain et Tolra, 1979.

sorcières, du Moyen Âge à aujourd'hui<sup>21</sup>, ses essais radiophoniques<sup>22</sup> excèdent une seule histoire des avant-gardes au XX<sup>e</sup> siècle et intègrent réflexion philosophique (Rabindranath Tagore, Gandhi, Jaspers), historique (Paris, Jeanne d'Arc) et thématization de la question du genre – à travers une figure, la sorcière, qui précisément échappe aux catégories<sup>23</sup>. Il faudrait donc également intégrer au corpus historiographique ces productions radiophoniques et réussir à penser l'activité d'autrice pour la radio comme une activité intellectuelle et historiographisante à part entière.

Un autre élément permet d'expliquer la difficile inscription historiographique des femmes **dada**, et il s'agit à nouveau d'un paradoxe, puisque c'est là encore leur mode de création spécifiquement **dada** qui contribue, ensuite, à leur effacement et à leur invisibilisation : le collectif l'emporte sur l'individuel. Concernant Ré Soupault, on pourrait mentionner sa pratique de la citation systématique dans ses essais radiophoniques – tout à fait au service des poètes dont elle présente le travail, mais au détriment de sa propre analyse, alors même que ses nombreux autoportraits photographiques attestent, au fil des années, d'un goût et d'un talent pour la mise en scène de soi comme artiste.

Prenons l'exemple de son essai sur Tristan Tzara («Tristan Tzara, Begründer des **DADA**»), diffusé le 25 décembre 1968 sur la chaîne de radio allemande Hessischer Rundfunk. Elle y inclut quatre poèmes entiers de Tzara, datés de 1914, 1918 et 1945, et traduits par elle-même pour l'occasion, ainsi que de nombreuses citations d'autres poèmes,

---

21. «Frauen im Mittelalter. Über Königinnen, gelehrte Nonnen, Hexen und 'Fahrende Frauen'» (1976, DRS, Schweiz, 60 min.) ; «Geht die 'Despotie des Mannes' zu Ende? Die Rolle der Frau in der europäischen Kultur von der Antike bis heute» (1982, Hessischer Rundfunk, 60 min.) ; «Die Hexe, Rivalin der allmächtigen Kirche. Wie es zu den Hexenverfolgungen kam und wie sie endeten» (1986, Hessischer Rundfunk, 60 min.).

22. Leur liste – non exhaustive, s'appuyant sur l'état actuel des archives –, établie par Karoline Hille, figure dans le catalogue *Ré Soupault, Künstlerin im Zentrum der Avantgarde*, Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim, Heidelberg, Wunderhorn, 2011, p. 256.

23. Voir Agathe Mareuge, «La sorcière, figure d'identification des femmes artistes dans l'espace germanique à l'heure de la deuxième vague féministe. Les exemples de Ré Soupault et Doris Stauffer», in *Cahiers d'études germaniques* 81 (2021), dir. Susanne Böhmisch et Marie-Thérèse Mourey, «Femmes artistes, femmes créatrices», p. 131-148.

afin de nourrir une lecture rapprochée de l'œuvre, dont elle s'attache à montrer la continuité de part et d'autre de **Dada** – une lecture sans doute peu conventionnelle à cette date. Cette analyse est complétée par des références précises au texte de Tzara *Le Surréalisme et l'après-guerre* (1947), ainsi que par des extraits d'une interview donnée par Tzara en 1950, sur laquelle elle s'appuie pour montrer que le **dadaïste** explique alors, a posteriori, rationnellement le caractère antirationnel de **Dada**<sup>24</sup>.

La mise au jour de cette contradiction n'a sans doute pas contribué à faire connaître le point de vue de Ré Soupault à l'époque – rappelons que son essai radiophonique sur Tzara et celui sur le surréalisme (11 juin 1974) sont diffusés au moment où sont formulées les premières théorisations du phénomène de l'avant-garde, entre la parution de l'ouvrage de Renato Poggioli *Teoria dell'arte d'avanguardia* en 1962 et la *Theorie der Avantgarde* de Peter Bürger en 1974, cela dans le contexte de la «néo-avant-garde». Le dialogisme de l'essai radiophonique consacré à Tzara est accentué encore par le fait que Ré Soupault y donne la parole à d'autres artistes: Hugo Ball, Marcel Janco sont largement cités concernant la période **dada**, mais aussi la danseuse Suzanne Perrottet, que Ré Soupault vient d'interviewer longuement à Zurich, ou encore Philippe Soupault, qui revient sur l'arrivée de Tzara à Paris en décembre 1919.

La pluralité des voix est donc inscrite dans la forme même de ces essais et rend compte du caractère collectif de la création **dada**, au-delà du rôle spécifique qu'y a joué Tristan Tzara. Dans la même perspective, on pourrait mentionner la multiplicité des singularités artistiques – **dadaïstes** ou non – auxquelles Gabrielle Buffet-Picabia consacre les essais rassemblés dans *Aires abstraites* (Picabia, Apollinaire, Duchamp, Cravan, Arp, Taeuber-Arp, Calder, Magnelli) au-delà de tous les artistes qui trouvent mention dans les textes spécifiquement consacrés à **Dada** New York, Zurich et Paris.

---

24. «Der spätere Tzara erklärt also rational das Antirationale der **Dadazeit**. In logisch verständlichen Gedanken erläutert er die Verachtung der **Dadaisten** für jeden logischen Zusammenhang der Worte. Verachtung der Syntax, der Grammatik, Verachtung von Gesetzmäßigkeiten jeder Art.» «Tristan Tzara, Begründer des **DADA**», in Soupault, *Vom Dadaismus zum Surrealismus* (note 18), p. 18-19.

Dans le domaine visuel, un exemple est fourni par Anne Tomiche dans un article consacré à Suzanne Duchamp et à sa pratique de la collaboration artistique<sup>25</sup>. Elle y corrige la construction historiographique qui a laissé Suzanne Duchamp dans l'ombre notamment de deux hommes, son mari Jean Crotti et son frère le plus célèbre Marcel Duchamp. Après avoir mis en lumière l'apport innovant de Suzanne Duchamp aux pratiques **dadaïstes** de collages mécanomorphes (avec l'exemple du dessin-collage *Un et une menacés* de 1916, qui propose une interrogation plus complexe sur les rapports masculin-féminin que ne le font les travaux contemporains de Picabia et Duchamp), Tomiche insiste surtout sur sa pratique de la collaboration artistique, repensant le statut de l'artiste, en prenant l'exemple du *Ready-made malheureux de Marcel* de 1920. Il s'agit d'abord d'une photographie faite par Suzanne Duchamp du livre de géométrie envoyé comme cadeau de mariage par Marcel Duchamp et suspendu, selon son instruction, sur le balcon de l'appartement de Suzanne et Jean Crotti rue La Condamine à Paris ; cette photographie saisit le ready-made éphémère, créé à distance par Marcel Duchamp (depuis les États-Unis) et appelé à disparaître au gré des aléas météorologiques. Puis Suzanne Duchamp réalise une peinture à l'huile qui est une représentation inversée de la photographie du ready-made, et qui intègre dans cette œuvre pérenne la présence de son frère (explicitée par le titre choisi), auteur du ready-made désormais disparu, tout en revendiquant son propre rôle d'autrice signant la peinture après avoir signé la photographie.

Pour conclure cette partie sur la tension entre auto-historicisations individuelle et collective, je prendrai un dernier exemple, celui de Hannah Höch dans son œuvre tardive *Lebensbild*, datée de 1972/1973, que l'on peut lire comme un contrepoint à son fameux collage **dada** *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* de 1919/1920. Dans ce collage, comme dans d'autres photomontages de l'époque, Höch avait imposé sa marque : le choix d'une forme résolument kaléidoscopique mettant

---

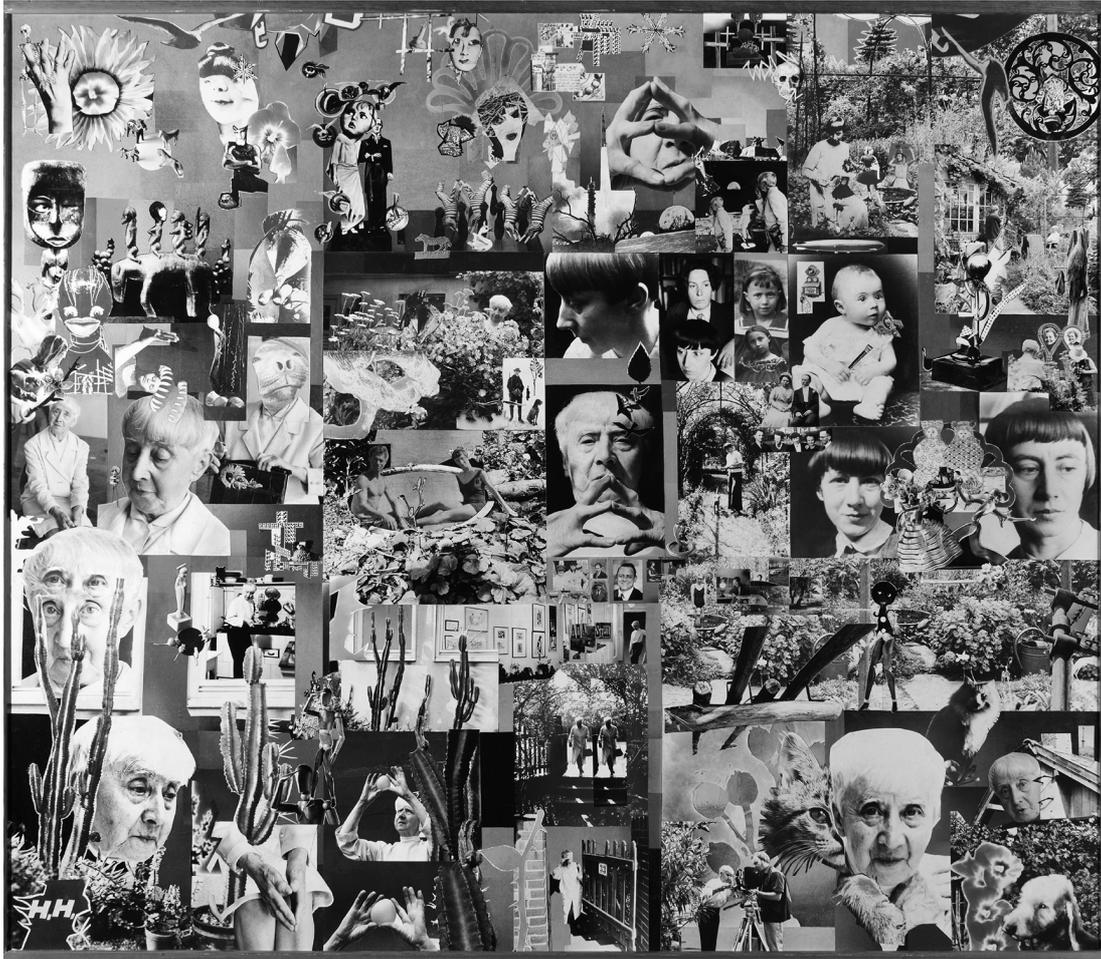
25. Anne Tomiche, «Suzanne Duchamp. Sortir de l'ombre et repenser la pratique de la collaboration», in Hélène Maurel-Indart (dir.), *Femmes artistes et écrivaines dans l'ombre des grands hommes* (note 6), p. 125-138.

en scène une pluralité de subjectivités hétérogènes, celles de la masse (le peuple à l'heure de la révolution allemande) et des dirigeants politiques, donnant à lire la réalité sociale de l'époque, mais aussi celles des artistes d'alors, notamment **dadaïstes** – le tout au prisme d'une critique virulente du canon de la masculinité tel qu'il était en vigueur dans la société wilhelminienne bourgeoise et militarisée. Si Hannah Höch se représente elle-même dans ce collage, au côté de la carte du droit de vote des femmes, elle a cependant tendance à disparaître parmi cette foule de personnages.

En revanche, le collage *Lebensbild* («image de ma vie») [ill. 1] la met en scène à tous les âges de sa vie, consacrant son auto-affirmation en tant qu'artiste au sein d'un collectif. Le collage a pu être réalisé grâce à sa rencontre avec le couple de photographes Orgel-Köhne (présents d'ailleurs à la marge dans le collage), qui réalisent pour elle de nombreuses photographies et surtout, un grand nombre de tirages de clichés que Höch ne possédait qu'en un seul exemplaire : elle est alors libre de découper ces images et de les monter dans ce grand «Lebensbild» qui n'est ni un autoportrait («Selbstbildnis»), ni une autobiographie, mais qui est un autoportrait individuel et collectif en tant qu'artiste. Car si l'on regarde le collage de plus près, on constate en effet que c'est Höch artiste qui apparaît, soit en train de créer, soit par la reproduction des œuvres produites au cours des soixante années de création passées (*Die Braut, Aus einem ethnographischen Museum, Schnitt mit dem Küchenmesser Dada...*, *Dada-Puppen*, etc.), soit encore par l'inclusion de ses ami.e.s artistes, recréant la constellation des années **dada** et ultérieures : Til Brugman, Raoul Hausmann, et tout au centre, sous les mains de Höch, comme une matrice, les amis **dada** : Schwitters, Arp, Moholy-Nagy, Theo et Nelly van Doesburg, Richter, Tzara, Werner Graeff, Lissitsky. Il s'agit donc bien, dans cette œuvre qui est l'une des ultimes de Höch, d'une auto-affirmation historicisante en tant qu'artiste et au sein du collectif – fidèle en cela à sa forme de prédilection, le collage.

### Historiographies **dada** et post-**dada**. Modalités de l'auto-historicisation, en acte et *a posteriori*

Dans cette dernière et troisième partie, nous retracerons plusieurs gestes historiographiques féminins dus à des protagonistes femmes aussi bien



1. Hannah Höch, *Lebensbild*, collage, 1972/1973

du temps de **Dada** que dans les années cinquante, au moment de l'essor de l'historiographie **dada**; nous essaierons d'expliquer comment ces productions auto-historicisantes ont pu échapper au canon **dada** et ce que leur réinscription dans l'histoire de **Dada** signifie aujourd'hui.

Commençons avec l'exemple de Gabrielle Buffet-Picabia, véritable tête pensante du mouvement **dada** – et du développement de l'abstraction – dès les années 1919-1920, et davantage encore après la Seconde Guerre mondiale – dont l'ouvrage *Aires abstraites* a été mentionné plus haut. Comme Ré Soupault, elle vit jusque dans les années 1990; cette exceptionnelle longévité a rendu possibles des interviews pour la radio

ou la télévision<sup>26</sup> qui sont aujourd'hui de précieux témoignages et des sources supplémentaires de première main. Dans son texte «Gabrielle Buffet-Picabia» d'octobre 1955, qui sera publié comme préface à *Aires abstraites* en 1957, Arp parle de son «aventure intellectuelle» et dit d'elle: «ses dons bien français sont l'intellect, l'esprit, le jugement, la compréhension, la finesse»<sup>27</sup>; il écrit qu'elle fut pour les dadaïstes «plus qu'une éminence grise»<sup>28</sup>.

Arp fait figure d'exception et dans l'historiographie, il y a une difficulté à saisir le rôle intellectuel majeur joué par des femmes comme Gabrielle Buffet-Picabia. Prenons tout d'abord les textes datés des années dada. Buffet-Picabia est l'autrice de quatre textes critiques-programmatiques, qu'elle regroupe elle-même dans une section intitulée «divertissements dada» lors de leur republication dans *Rencontres* en 1977: «Portrait dédié à l'Espagnol», paru dans 391 (10) en décembre 1919, «Préface à *Jésus-Christ Rastaquouère*» de Francis Picabia, paru en 1920 (deux textes se référant donc premièrement à Francis Picabia); «Gambit de la Reine» paru dans *Dada* (4-5) à Zurich en mai 1919, et même un manifeste, le «Petit Manifeste» [ill. 2], paru dans 391 (8) en 1919, ces deux dernières publications résultant de ce que Buffet-Picabia a nommé «la jonction suisse» entre 391 (venu de New York) et le groupe dada zurichois. Ce manifeste – ironiquement nommé «petit» – ne figure pourtant dans quasiment aucune anthologie dada et demeure aujourd'hui encore largement méconnu. On peut le lire conjointement à l'unique autre manifeste dada féminin parvenu jusqu'à nous, celui de Céline Arnauld, «Ombrelle dada» [ill. 3], paru en mai 1920 dans le numéro 13 de la revue *Littérature* à Paris, et qui commence ainsi: «Vous n'aimez pas mon manifeste? Vous êtes venus ici pleins d'hostilité et vous allez me siffler avant même de m'entendre<sup>29</sup>?» Dans les

---

26. Sur le site de l'INA, on trouve notamment un reportage de Jean-Marie Drot daté de 1963, dans lequel Buffet-Picabia est qualifiée de «critique d'art», un entretien de 1971 dans la série «Archives du XX<sup>e</sup> siècle», et un reportage de Paule Chavasse de 1986, où Buffet-Picabia est présentée comme «journaliste et écrivain».

27. Jean Arp, «Gabrielle Buffet-Picabia», in Buffet-Picabia, *Aires abstraites*, p. 9-11, ici p. 9.

28. *Ibid.*

29. Céline Arnauld, «Ombrelle dada», in *Littérature* 13 (mai 1920), p. 19.

## P E T I T M A N I F E S T E

Ces explications seront comme des bourdonnements d'oreille. Mais vous m'en avez demandé et je vous en donnerai jusqu'à ce que votre raison soit pleine de bruit. Il vous faut apprendre que les étoiles sont séparées par des distances incalculables. Le but rit en passant. C'est un trou de langue électrique où danse la ficelle coupée. Mais ceux qui vous ont montré les deux bouts ont abusé de votre innocence. De tous temps la manie des clowns savants fut de croire que le ciel est au dessus de leur tête, ce qui donna naissance à une génération de rapaces conquérants.

Ils avancèrent par bonds grotesques et saugrenus et ne rapportèrent jamais qu'une blague - Ce n'est pas drôle - beaucoup en moururent de chagrin. Voilà donc où nous en sommes: traîner dans l'héroïsme de Nietzsche où celui de Jésus, atmosphère engourdie du système vasomoteur. La simplification du bonheur des hommes tourne comme une table et l'articulation des fantômes vit de charité publique. Avançons encore: affirmation sinécure hygroscopique des poètes fermentés — rencontrés en chemin carnassiers moralisateurs, asphyxie hypnotisme hyperbole, hymne hygiénique, et vous êtes seul au monde, ce qui équivaut au sentiment d'un défaut d'équilibre dans l'espace où l'air raréfié de la liberté du vide n'est rempli par aucun corps. Car vous ne savez rien faire tout seul pas même l'amour. Mais n'ayez pas peur: ce qui vous affole en ce moment c'est l'ombre de votre nombril — il ne peut contenir qu'une goutte d'eau - ce bruit effrayant ce sont les battements de votre cœur. Approchez-vous du monstre il ne mord pas — son pelage est comme de la peluche de soie et a les reflets des pigeons ses yeux roulent à droite et à gauche en avant en arrière comme ceux des caméléons dans son ventre ronronne un bruit de moteur, voyez ses pattes, elles bougent . . . . il va sauter . . . . il saute ah! ah! ah! ah! —

Mais oui — c'est un joujou tout simplement.

Le vieux monsieur est offensé. — Il a cru que l'on s'était moqué de lui. Il ne veut pas admettre que les cailloux rouges et noirs sont un jeu aussi inutile que le bridge — Pourquoi jouez-vous au bridge. Voilà ce qu'il faut demander aux gens qui font des sports divers: honnêtement je ne puis rien vous dire d'autre. —

La cellule se renouvelle seule en formant de beaux dessins vivants ce qui est mieux que tous les champignons esthétiques et que les habits blancs des planteurs obéissants. Les vierges ne sont point coupables de l'organisation inachevée des organes géniaux. Le plaisir compte seul dans les rouages obscurs des détritres de repas périmés. Il n'y a point de degré dans l'hérésie lucide des musiciens qui sont les gens les moins intelligents du monde. Au moyen âge ils l'étaient fort et jouaient au contrepoint combinaison parente du jeu d'échecs — mais depuis le confort moderne les échecs sont devenus la nourriture des dieux et les portes closes demeurent intactes tant qu'il s'agit de question sexuelle exposée aux adultes cultivés. Il se peut pourtant qu'un courant d'air renverse l'idole et que le dogme prenne l'apparence des jardins sans chocolat qui sont pleins de dangers broyeurs, graines édentées, chatouillées d'ornements incohérents. — Labeur des gâteaux chimères, l'ouïe voltigeuse du cuisinier des sous-sols automatiques s'échappe comme un sifflet de machine à vapeur par l'organe des croyances à l'abri hypertrophié qui ne sait point parler plusieurs langues. C'est pour cela que: construction gonflée d'oxygène licence odeur économique des grimaces en porcelaine à galons dorés, régime des novices, ou charité marionnettes

Je n'ai pas envie de changer de domicile. —

G A B R I E L L E B U F F E T .

Z U R I C H — Janvier 1919.

deux cas, chez Arnauld comme chez Buffet-Picabia, il s'agit clairement d'affirmer sa position dans le champ **dada**, une position volontiers niée par les **dadaïstes** hommes ayant tout liquidé. Le «Petit Manifeste» de Buffet-Picabia possède lui aussi le même mordant que les manifestes de leurs collègues masculins, à ceci près que ces derniers en sont cette fois la cible, pris à leur propre piège. Voici l'incipit :

Ces explications seront comme des bourdonnements d'oreille. Mais vous m'en avez demandé et je vous en donnerai jusqu'à ce que votre raison soit pleine de bruit. Il vous faut apprendre que les étoiles sont séparées par des distances incalculables<sup>30</sup>.

Plus loin :

Ce qui vous affole c'est l'ombre de votre nombril. [...] Approchez-vous du monstre il ne mord pas – il saute ah ! ah ! ah ! Mais oui – c'est un joujou tout simplement. Le vieux monsieur [...] a cru que l'on s'était moqué de lui.

Précédemment :

Avançons encore: affirmation synécure hygroskopique des *poètes fermentés* – rencontrés en chemin *carnassiers moralisateurs, asphyxie* hypnotisme hyperbole, hymne hygiénique, et vous êtes seul au monde, ce qui équivaut au sentiment d'un défaut d'équilibre dans l'espace où l'air raréfié de la liberté du vide n'est rempli par aucun corps. Car vous ne savez rien faire tout seul pas même l'amour<sup>31</sup>.

Buffet-Picabia ironise ici d'un même geste la tradition culturelle occidentale et la masculinité. Céline Arnauld procède de même dans «Ombrelle **Dada**» : «Vous me faites trop rire et je veux vous récompenser de votre bon accueil en vous parlant d'Aaart, de Poésie etc.». Dans une image

---

30. Gabrielle Buffet-Picabia, «Petit Manifeste» (daté «Zurich janvier 1919»), 391 8 (1919), p. 2.

31. *Ibid.* Nous soulignons.

phallique, **Dada** y est un poteau télégraphique poussant péniblement au bord des routes, entre les orties et les pneus crevés, montant vers le ciel où il s'ouvre alors, «s'illumine, se gonfle, c'est une ombrelle, un taxi, une encyclopédie ou un cure-dent». Arnauld conclut: «C'est ça la Poésie, croyez-moi. Poésie = cure-dent, encyclopédie, taxi ou abri-ombrelle, et si vous n'êtes pas contents... à la tour de Nesle.» Il y a donc chez ces deux autrices une thématization de la question du genre à l'intérieur de textes programmatiques invitant à prendre toute la mesure de ces gestes d'auto-historicisation.

Stephen Forcer<sup>32</sup>, à la suite de Ruth Hemus<sup>33</sup>, a montré que cela ne valait pas seulement pour les textes programmatiques, mais également pour leur production poétique – elle-même réflexive –, dont il s'efforce de montrer les spécificités littéraires, les situant à la fois par rapport aux «canons conventionnels de l'avant-garde<sup>34</sup>» et par rapport aux histoires des écrits féminins, et particulièrement à l'écriture féminine (dans la lignée d'Hélène Cixous) en France. Il cite Ruth Hemus: «The challenges of a feminist approach to literary history [is] torn between restoring forgotten names and reinforcing a canonical norm by adding women as adjuncts<sup>35</sup>.» L'enjeu ici n'est plus d'ajouter de nouveaux noms de femmes artistes au sein de **Dada** – ce qui d'une part a déjà été entrepris<sup>36</sup>, d'autre part, en effet, peut paradoxalement renforcer le canon existant –, mais plutôt de comprendre le fonctionnement du processus historiographique et le rôle que les femmes y ont joué afin de mettre au jour une pluralité de canons possibles, par une élucidation

---

32. Stephen Forcer, *Dada as Text, Thought and Theory*, New York, Routledge/Modern Humanities Research Association, 2015. Le premier chapitre, «Decoding **Dada**: Women **Dada** Poets and Homosocial **Dada**» (p. 10-46) porte sur les textes de Gabrielle Buffet-Picabia, Marguerite Buffet (sa cousine, qui a notamment participé à la la Troisième Soirée **Dada** au théâtre de la Maison de l'Œuvre à Paris, rue de Clichy le samedi 27 mars 1920) et Céline Arnauld (Forcer se concentre dans son étude sur un corpus francophone).

33. Ruth Hemus, *Dada Women*, New Haven and London, Yale University Press, 2009. Le chapitre 5 est consacré à Céline Arnauld.

34. Forcer (note 31), p. 11.

35. Ruth Hemus, «Céline Arnauld: **Dada** présidente?», in Stephen Forcer, Emma Wagstaff (eds.), *The French Avant-garde, Nottingham French Studies*, 50.3 (2011), p. 69.

36. Voir Patricia Allmer, «Feminist interventions: Revising the Canon», in David Hopkins (ed.), *A Companion to **Dada** and Surrealism*, 2016, Hoboken, Wiley & Sons, 366-367, consacré à la place des femmes dans le canon **dada** et surréaliste.

## Ombrelle Dada

Vous n'aimez pas mon manifeste ?

Vous êtes venus ici pleins d'hostilité et vous allez me siffler avant même de m'entendre ?

C'est parfait !! Continuez donc, la roue tourne, tourne depuis eu Adam, rien n'est changé, sauf que nous n'avons plus que deux pattes au lieu de quatre.

Mais vous me faites trop rire et je veux vous récompenser de votre bon accueil, en vous parlant d'AAart, de Poésie et d'etc. d'etc. ipécacuanha.

Avez-vous déjà vu au bord des routes entre les orties et les pneus crevés, un poteau télégraphique pousser péniblement ?

Mais dès qu'il a dépassé ses voisins, il monte si vite que vous ne pourriez plus l'arrêter... jamais !

Il s'ouvre alors en plein ciel, s'illumine, se gonfle, c'est une ombrelle, un taxi, une encyclopédie ou un cure-dent.

Êtes-vous contents maintenant ? Eh bien, c'est tout ce que j'avais à vous dire. C'est ça la Poésie, croyez-moi.

— Poésie = cure-dent, encyclopédie, taxi ou abri-ombrelle, et si vous n'êtes pas contents...

A LA TOUR DE NESLE

CÉLINE ARNAULD.

### 3. Céline Arnould, «Ombrelle Dada», *Littérature* (13) mai 1920

des phénomènes de marginalisation au sein de ce qui se veut déjà être une «marge» artistique et littéraire. En effet, pour penser complètement les enjeux de la construction historiographique **dada** comme marge au sein de l'histoire culturelle du XX<sup>e</sup> siècle, il importe de pister la marginalité au sein même de cette marge – une marginalité qui n'est alors plus revendiquée mais subie (quoique de façon consciente et vindicative) et qui conduit à en relativiser, à cet égard, l'avant-gardisme.

On le voit, la réflexion historiographique est présente dans les textes d'autrices **dada** dès les années 1919-1920: elle souligne les enjeux spécifiques liés au genre en renvoyant aux **dadaïstes** masculins leur propre discours subversif, pour en faire ressortir les failles, en

utilisant pour cela les mêmes moyens proprement **dadaïstes**. Il est plus étonnant encore de constater que plus tard, dans les années cinquante – c'est-à-dire au moment où les productions historiographiques sur **Dada** connaissent un véritable essor –, les écrits féminins sur le sujet se multiplient également. Ils peuvent prendre la forme du témoignage, ainsi du texte de Germaine Everling<sup>37</sup>, «C'était hier: **Dada**...» paru en juin 1955 dans la revue *Les Œuvres libres* à Paris, et qui comprend soixante pages de souvenirs. Dans l'introduction par A.L., éditeur du texte, on peut lire :

Nous sommes tous accessibles à cette mélancolie qui, si elle change sans cesse d'acteurs et de calendrier, reste semblable à elle-même : la mélancolie de l'histoire qui se fait et qui nous quitte. [...] Sur le moment, c'était de la farce ; aujourd'hui, c'est de l'histoire. [...] Ces mémoires sont savoureux, aucun doute. Littérairement, artistiquement, ils ne sont pas toujours justes. L'importance donnée par l'auteur à **Dada** en face du surréalisme, par exemple, est excessive. Ce ne sont pas nos perspectives. Mais un témoin ne peut pas être si facilement un juge, et Germaine Everling Picabia est un bon témoin. Donc, c'était hier, **Dada**<sup>38</sup>...

Ce jugement – largement répandu jusqu'à aujourd'hui dans l'aire francophone – que **Dada** ne fut qu'un signe avant-coureur du surréalisme ou ne s'épanouit réellement que dans celui-ci, explique en partie le faible écho que reçurent les textes proposant une vision opposée et montrant, au contraire, la force de **Dada** en tant que mouvement autonome. C'est en effet ce que fait Germaine Everling dans la fin de son texte :

---

37. Anne Tomiche a mis en lumière le rôle de Germaine Everling au sein du trio qu'elle forme avec Man Ray (auteur de la photographie) et Marcel Duchamp (concepteur du montage, et acteur avec Everling dans la photographie) dans les photographies de Rose Sélavy prises entre 1921 et 1923, Germaine Everling prêtant son chapeau mais aussi ses bras et ses mains au personnage. Elle corrige ainsi le récit historiographique insistant sur l'homosocialité et excluant par là la part féminine du réseau de l'auctorialité. Cf Anne Tomiche (note 6), p. 134-135.

38. *Les Œuvres libres*, 109 (juin 1955, Paris), p. 119-120.

En réalité, le Surréalisme n'était qu'un petit moyen de continuer *Dada*. Un objet déplacé perd son aspect initial; transporté de gauche à droite, ou de droite à gauche, il revêt l'aspect d'un objet neuf. Ainsi l'esprit de *Dada*, présenté sous un nouvel angle et affublé d'un nouveau titre, entra dans l'arène publique. *Dada* avait été un jeu; le «Surréalisme» serait une école. Picabia, qui professait le mépris de tout dogme, ne fit jamais corps avec le Surréalisme. [...] Une époque était révolue, une autre allait s'ouvrir. Ce serait bientôt la dictature de la Centrale surréaliste, les triomphes du *Bœuf sur le Toit*, l'apogée de Montparnasse et de l'École de Paris, avant les conséquences de l'écroulement de Wall Street, en 1929, la grande crise, la grande peur et la fin de tout<sup>39</sup>!

Cette conclusion peut être rapprochée de celle de Gabrielle Buffet-Picabia dans un texte consacré à *Dada* en 1936 et repris sous une forme modifiée et augmentée en 1950. Elle y met également en perspective *Dada* et le surréalisme, en avançant en outre l'idée que c'est dans le caractère «explosif» de *Dada* que résida sa force :

À Paris, le succès de *dada* fut immense, sans doute parce que son nihilisme correspondait au sentiment général de découragement de l'après-guerre et le stigmatisait sous une forme nouvelle et étincelante. [...] Ce succès] le consacra définitivement en tant que mouvement révolutionnaire. Mais cette étiquette devait entraîner rapidement sa fin. *Dada* agissait sur les esprits comme une boisson pétillante et stimulante. *Dada* ne pouvait se fixer sans perdre irrémédiablement ses vertus fugaces, mouvantes, impondérables. Par ambition, ou manque de compréhension, certains tentèrent de l'affilier à une activité politique. Les mésententes commencèrent. Picabia abandonna la partie. *Dada* s'évanouit un beau jour comme un météore disparaît dans le ciel, laissant le souvenir de sa brillante trajectoire et le rayonnement des nombreux foyers qu'il avait allumés sur son passage<sup>40</sup>.

---

39. Germaine Everling Picabia, «C'était hier: *Dada*...», in *Les Œuvres libres*, 109 (juin 1955), p. 119-178, ici p. 178.

40. Gabrielle Buffet-Picabia, «*Dada*», in *Art d'aujourd'hui* 78 (mars 1950), repr. G. B.-P., *Rencontres*, p. 213-219, ici p. 219. Cet article reprend en partie un article écrit dès 1936 pour la revue *Plastique* de Sophie Taeuber-Arp et paru sous le titre «On demande:

Ainsi, selon Buffet-Picabia, c'est précisément dans le caractère éphémère, «instantané<sup>41</sup>», dans l'initialité de **Dada** (c'est-à-dire dans le fait que c'est un geste initial, une explosion, mais qui par opposition au surréalisme ne propose ensuite aucun programme à mettre en œuvre de façon positive, construite) que réside sa pérennité; c'est son caractère de potentialité qui garantit ses possibles actualisations ultérieures. Buffet-Picabia retourne ainsi, au service de **Dada**, un argument usuellement avancé pour en relativiser l'enjeu; et par là, elle met le doigt sur sa spécificité conceptuelle, plus précisément que beaucoup d'autres à la même époque.

C'est sur cette conception de l'«instantanéisme» de **Dada** que se fonde sa réflexion historiographique, ainsi que le montre sa conclusion d'un autre article, en 1952, où elle écrit des **dadaïstes**:

On ne peut s'empêcher de sourire en constatant que, par un curieux retour à la vie, ces farouches antitraditionalistes sont devenus générateurs d'une tradition. Ces apôtres de l'«instantanéisme» sont entrés dans l'histoire, en attendant la thèse soutenue en Sorbonne qu'on nous promet sur ces spécialistes de la déraison<sup>42</sup>.

On pourrait à ce sujet reprendre les termes de Hanne Bergius à propos de **Dada** Berlin et parler ici de «production destructive» (*destruktive Produktion*), c'est-à-dire de la «production philosophique d'une négativité infinie» en même temps que d'une «profusion infinie»<sup>43</sup>. En

---

“Pourquoi 391? Qu'est-ce que 391?”» dans le 2<sup>e</sup> numéro, à l'été 1937 (article repris dans *Aires abstraites*, p. 167-180 et dans *Rencontres*, p. 201-212).

41. C'est un autre qualificatif employé par Buffet-Picabia: «**Dada** fut un tourbillon trop violent pour que son élan ne s'usât point rapidement; il était d'ailleurs dans son essence de flamber vite et d'effacer les traces de son passage, travaillant pour l'immédiat, l'instantané et non pour la postérité.» «Jean Arp» [1936/1952], in *Rencontres*, p. 107-122, ici p. 113.

42. Gabrielle Buffet-Picabia, «Quelques aperçus sur **Dada**», in *Art d'aujourd'hui* n° 34, février 1952, p. 10, repr. G. B.-P., *Aires abstraites*, repr. G. P.-P., *Rencontres*, Paris, Belfond, 1977, p. 233. Comme elle l'indique en note, «il s'agit de “**Dada** à Paris”, thèse de Michel Sanouillet.» *Ibid.*

43. «Nicht nur die philosophische Herstellung einer unendlichen Negativität, sondern auch die einer unendlichen Fülle». Hanne Bergius, «**Dadas** Lachen hat Zukunft», *Das Lachen Dadas: Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Gießen, Anabas, 1989, p. 9-22, ici p. 15.

cela, Buffet-Picabia se distingue de ses collègues masculins, qui après avoir insisté, du temps de **Dada**, sur le geste de table rase, mettent en lumière rétrospectivement (ou reconstruisent a posteriori) le sens profond ou la créativité qui caractérisaient/auraient caractérisé **Dada**. Pour Buffet-Picabia en revanche, il ne s'agit pas de «sauver» ou de «réhabiliter» **Dada** a posteriori en considérant qu'il n'y avait pas que de la destruction, de la négativité dans **Dada** : mais bien que c'est son initialité qui garantit sa persistance.

Par là, la réflexion historiographique de Buffet-Picabia sur la négativité **dada** permet de saisir ce que Jean-Pierre Cometti écrit dans *La Nouvelle Aura* à propos de **Dada** : «Les véritables choix et les véritables ruptures – ceux qui tracent les contours d'un futur ouvert, mais en même temps contingent – sont ceux qui changent notre manière de penser et de faire, pour ne pas dire de vivre<sup>44</sup>.» En ce sens, Buffet-Picabia est de celles qui, au sein de **Dada** et des avant-gardes, ont permis d'«ouvrir notre concept de l'art et de nous dissuader de le rapporter à un seul paradigme<sup>45</sup>», en montrant la pluralité des récits possibles.

### D'une génération l'autre

Poser la question de l'historiographie **dada** signifie, les quatre ouvrages composant cette publication le montrent de façon explicite, poser la question de ses filiations et de ses généalogies. Quelles sont les conséquences, pour la génération suivante – celles des nouvelles avant-gardes, aussi diverses que le sont la poésie concrète, Fluxus, la performance – de cet effacement des femmes dans l'historiographie **dada** et des phénomènes ultérieurs de réappropriation et de réinscription dans une ou des histoires ?

Là aussi, on pourrait dire que les avant-gardes se réclamant de **Dada** ou des **dadaïstes** comme de figures tutélaires sont prises à leur propre piège, celui du geste de la table rase. Dans le cas de l'historiographie

---

44. Jean-Pierre Cometti, *La Nouvelle Aura*. Économies de l'art et de la culture, Paris, Questions théoriques, 2016, p. 110.

45. *Ibid.*, p. 111.

féminine, il est encore plus cruel, se faisant «déli d'antériorité<sup>46</sup>» (pour reprendre l'expression de Delphine Naudier). On ne le développera pas ici, mais il semble que les filiations entre la génération de l'avant-garde **dada** et celle des nouvelles avant-gardes aient été plus masculines que féminines, notamment du point de vue des processus d'auto-historicisation. En revanche, à partir de la génération suivante et des années 1970-1980, on pourrait avancer que les artistes femmes se sont plus systématiquement réclamées de leurs aînées **dadaïstes**, notamment dans le domaine de la performance où la filiation est mieux établie d'emblée. Mais il s'agit là d'un nouveau chapitre des généalogies **dada** à écrire.

### Illustrations

- Ill. 1. Hannah Höch, *Lebensbild*, collage, 1972/1973. Coll. privée, courtesy Kicken, Berlin.
- Ill. 2. Gabrielle Buffet-Picabia, «Petit Manifeste», 391 (8) 1919. Coll. privée.
- Ill. 3. Céline Arnould, «Ombrelle **Dada**», *Littérature* (13) mai 1920. Coll. privée.

Agathe Mareuge, agrégée d'allemand, est Maîtresse de conférences en littératures germaniques et médiation culturelle à Sorbonne Université depuis septembre 2017. Elle est notamment l'autrice de *Petite éternité. L'œuvre poétique tardive de Jean Hans Arp* (Dijon, Les presses du réel, 2019). Ses recherches portent sur les avant-gardes, la modernité poétique et artistique et le romantisme, et s'intéressent principalement aux phénomènes de bilinguisme littéraire, d'intermédialité, à la constitution du canon culturel, et aux études matérielles et interculturelles. Elle est présidente de l'Association Jean Hans Arp de Strasbourg.

---

46. Delphine Naudier, «Introduction», in *Genre et activité littéraire: les écrivaines francophones*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. Sociétés contemporaines, 2010/2, n° 78, p. 5-13, ici p. 7.

Vol. 4 | Bd. 4: **DADA** Historiographies | **DADA**-Historiografien |  
Historiographies **DADA**

Agathe Mareuge, Sandro Zanetti	7	Introduction   Einleitung
Agathe Mareuge, Sandro Zanetti	13	Die <b>Dada</b> -Generation nach 1945. Ein Forschungsbericht
Sandro Zanetti	25	Was kann es heißen, die Geschichte(n) von <b>Dada</b> zu schreiben? Memoiren, <b>Dadasophien</b> , Quellenkritik und Genealogie
Hubert van den Berg	67	Prä <b>dada</b> post festum. Zur Entstehung einer Legende namens „New York <b>Dada</b> “
Tobias Wilke	89	<i>Lost in Transcription</i> : Hugo Balls Manifest und die <b>Dada</b> -Historiografie
Ina Boesch	119	„Reizende, begabte Amateure“? Zur Geschichtsschreibung von <b>Dada</b> aus geschlechtsspezifischer Perspektive
Agathe Mareuge	137	Auto-historicisation, disparitions, réappropriations: les femmes et le (contre-) canon <b>dada</b>