

Hanne Bergius: Dada à Berlin. De l'esthétique du laid à la beauté révolutionnaire. In: Kat. Paris-Berlin. Rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933, Paris: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou 1978, 126-141. ISBN 978-2-858500-666

Dada à Berlin

John Heartfield et
Tristan Tzara :
Paris
1935.

De l'esthétique du laid à la « beauté révolutionnaire »

Le projet Dadaco / Dadaglobe

et les relations entre dadaïstes français et allemands.

Baader, Grand-Dada de Berlin, qui s'était rendu célèbre en Allemagne par ses escroqueries politiques dadaïstes et se considérait comme la « bombe dadaïste destinée à dynamiter toute nationalité et toute domination », adressa le message suivant au « noble directoire Dada », en l'occurrence au dadaïste parisien Tristan Tzara (qui se trouvait encore à Zurich à l'époque), afin de le prier de célébrer son anniversaire à Paris, avec toute la dignité qui convenait.

« Chers Présidents et Présidentes ! Je suggère à ce noble directoire Dada d'organiser à Paris une grande manifestation mondiale Dada, sous la présidence silencieuse du Président du globe terrestre, en vue de célébrer l'anniversaire de Grand-Dada, né le 21 juin, jour où le soleil est à son zénith. Durant toute cette journée de célébration, qui doit se dérouler avec faste le 21 juin à Paris, je m'engage à ne pas dire un mot, mais je demande en échange que l'on mette à ma disposition une voiture-salon de première classe dans le train Berlin-Paris et un appartement à l'Elysée, en lieu et place de De M... tombé par la fenêtre. Au lieu de la voiture-salon un chargé d'affaires français peut effectuer un virement postal à mon compte bancaire et au lieu d'habiter l'Elysée, je suis prêt à habiter au Sacré-Cœur ou à tout autre endroit digne de moi préparé par le haut conseil Dada. Cette proposition ne comporte aucune obligation et si le haut conseil Dada — qui est souverain — la rejette, il n'y aura pas de représailles politiques. Mais le Paris inter pares exige de gros moyens politiques si Dada ne veut pas être absorbé par la ville lumière et se voir dérelativisé... »

Cette démesure dadaïste d'un mégalomane qui se met en scène lui-même rendait ridicule la démesure des valeurs prétentieuses d'une « culture européenne en pleine décomposition ». La protestation parfaitement creuse servait une fois de plus de paravent au dandy dadaïste menacé de désintégration de la personnalité et de représailles de la part de la société.

C'est la raison pour laquelle Dadaco / Dadaglobe devait, en tant que « plus grand ouvrage de référence du monde » et « atlas de travail pour dadaïstes », mettre en scène la grandeur internationale de tous les dadaïstes. Le projet avait été élaboré par le dadaïste berlinois Hülsebeck durant l'été de 1919 et devait être réalisé pour la typographie par John Heartfield, avec la collaboration et sous la direction de Tzara (Zurich / Paris) en janvier 1920 aux éditions Kurt Wolff (Munich). Grâce à ce projet purent s'établir des contacts entre Hülsebeck et Tzara et des relations amicales entre Tzara et Hausmann et Baader, les dadaïstes de Berlin.

En tant que projet commun à tous les dadaïstes internationaux, Dadaco / Dadaglobe représentait la possibilité la plus efficace de protester contre la société bourgeoise. Ce projet devait leur permettre d'introduire — tel un cheval de Troie — leur groupe, dans sa réalité et sa cohésion immanente dans l'histoire de la civilisation bourgeoise européenne refermée sur ses traditions. Aussi contradictoire que cela pût paraître par rapport à la conscience qu'ils avaient du présent, la conservation de leur propre histoire leur semblait être leur seule légitimation, car à l'époque dada ils ignoraient toute historicité objective. C'est pourquoi ils transféraient — non sans ironie et désinvolture — la « révolution mondiale » Dada dans l'« Internationale » dadaïste. Dada qui naît même l'œuvre d'art, cet ultime substrat matériel et social, articulait sa solidarité sur ce dernier départ commun vers l'« art Dada » — l'hermétisme poétique universel de ses œuvres dadaïstes. Dadaco, projet inachevé, jamais publié, qui resta au stade de la conception renvoyait cependant ironiquement à ses prétentions à la « globalité ».

L'almanach Dada de Hülsebeck (1920) semblait être un vestige de ce projet. Baader le définit comme les « 393 actes secrets du dadaïsme » et en fit un véritable mythe durant toute sa vie.

La genèse et l'élaboration du projet permettent de se faire une idée parfaite du réseau de relations internationales entre dadaïstes qui n'avait pu jusqu'alors se manifester que dans des publications isolées. Mais l'entreprise n'en resta pas moins au niveau d'une discussion entre le Berlinoise Hülsebeck et son ami Tzara qui se trouvait encore à l'époque au Cabaret Voltaire à Zurich. Aussi Hülsebeck avait-il dû acquiescer à une condition préliminaire exigée par Tzara : il convenait de confirmer « que le dadaïsme était né à Zurich et que tous les dadaïstes s'étaient comportés en ennemis de la guerre ».

Grâce aux contacts et aux amitiés de Tzara, Hülsebeck reçut dès septembre 1919 « 38 contributions représentant 100 pages dactylographiées ». Parmi les collaborateurs français Tzara mentionna : Picabia, Breton, Aragon, Soupault, Ribemont-Dessaignes, Radiguet, etc... avec lesquels Tzara entretenait des relations depuis la publication de son manifeste de « Dada 3 » en décembre 1918 et qui publièrent par la suite dans l'anthologie Dada (Dada 4/ 5) en mai 1919. Hugo Ball et les autres dadaïstes suisses Janco et Emmy Hennings exprimèrent dans leurs publications l'intérêt qu'ils portaient aux relations avec l'avant-garde française. Apollinaire et Cendrars, de même que Albert-Birot, Reverdy et Huidobro étaient déjà publiés avant le contact avec le groupe « Littérature ». Cela valut à la langue française une importance capitale dans les publications dadaïstes suisses. La publication du n° 8 de « 391 » (février 1919) à Zurich apporta la preuve du contact étroit existant entre Picabia et Tzara. Ce réseau de relations eut une influence productive, puisque tous participèrent à Dadaco.

Les dadaïstes berlinois n'avaient pas de relations aussi étroites avec les dadaïstes des autres pays. À l'exception de relations isolées avec les Italiens Evola et d'Annunzio, le seul contact qu'ils eurent avec des dadaïstes étrangers en 1919 se fit par l'intermédiaire de Tzara. Le premier numéro de « Der Dada » (juin 1919) publia « Ange » de Tzara. Dans une lettre adressée à Tzara, Hausmann déplorait l'isolement des Berlinois (« le frère R. Hausmann qui est né en 1886 en Bohême / rataplan peng peng phht üüth / et il s'enveloppe dans la tricolore septcolorée arc-en-ciel »). Pour réaliser le projet, Hülsenbeck dépendait donc de Tzara et l'éditeur Kurt Wolff savait cela, ainsi que le prouve une lettre adressée à Tzara.

L'échange très actif avec Tzara offrait des possibilités intenses d'information sans cesse renouvelées qui firent découvrir aux Berlinois les revues « 391 », « Proverbe », « Dadaphone », « Cannibale », « Der Zeltweg », « Dada ». Tandis que ceux-ci publiaient le manifeste « Cannibale » de Picabia dans « Der Dada » n° 3 (avril 1920), qu'ils représentaient Picabia à la « Première Foire internationale Dada » en donnant trois documents de lui extraits de « 391 », qu'ils diffusaient des revues françaises par l'intermédiaire des éditions Malik et les inséraient dans leur propres revues, les revues françaises ne faisaient pas la moindre allusion aux dadaïstes de Berlin — exception faite de l'énumération des « quelques présidents et présidentes » — pas plus qu'elles ne mentionnaient la Première Foire internationale Dada, etc... Au « Salon Dada » qui eut lieu un an plus tard à Paris, le chansonnier Walter Mehring — qui séjournait à Paris — représenta par hasard le dadaïsme berlinois. Le projet Dadaco n'apparut pas une seule fois dans les revues dadaïstes françaises, alors que les revues allemandes « Der Dada » n° 2 et « Der Zeltweg », annonçaient la publication de « Bulletin D » pour janvier 1920. Parmi les dadaïstes berlinois Raoul Hausmann surtout le critiqua, estimant qu'il n'était qu'une « énorme camelotte » sur le plan typographique. Il envisagea lui-même de prendre 3 000 marks et de publier un important numéro Dada.

L'ampleur du projet, ce réseau de relations, d'amis et d'adversaires, ainsi que d'importants conflits financiers entre Hülsenbeck et Tzara empêchèrent finalement sa réalisation et incitèrent les éditions Kurt Wolff à vendre en mars 1921 13 pages Dadaco des épreuves, à Tzara qui continua seul le projet sous le nom de Dadaglobe. « New York Dada » d'avril 1921 mentionne pour la première fois le projet qui devait sortir aux éditions « La Sirène ». D'après Michel Sanouillet on ne trouva cependant plus rien auprès de ses éditeurs Cocteau et Cendrars. La profusion des textes qui furent envoyés (actuellement ils se trouvent partiellement dans le Fonds Doucet) montre bien à quel point le projet était avancé et certaines correspondances apportent la preuve que certaines contributions arrivèrent encore en 1922 (par exemple celle de Max Ernst, de Hans Richter, etc...).

En 1923, pendant le congrès des Dadaïstes-Constructivistes à Weimar eut lieu la première et dernière rencontre entre Tzara et les dadaïstes de Berlin ; outre van Doesburg, il y avait entre autres Richter. Peu après la phase post-dadaïste, au début des années vingt, le dadaïste franco-russe Serge Charchoune et le dadaïste franco-espagnol Huidobro se trouvèrent également à Berlin.

Le manque d'intérêt des dadaïstes parisiens pour le dadaïsme berlinois de l'époque s'explique sans doute par la grande distance qui sépare les deux villes et par l'attitude spécifiquement politique des Berlinois qui devait paraître trop moralisante aux premiers. Les Berlinois en revanche saluèrent l'abandon de l'avant-garde cubiste française, de la « Mecque » française (Grosz), pour que les réalités puissent se faire jour dans leur pays. Un montage effectué par les dadaïstes berlinois Grosz et Heartfield, « Picasso corrigé », montre bien que Grosz voyait Picasso — de même que Cézanne — à travers les satires sociales comme des « peintres du sentiment et de la faiblesse » et que le cubisme ainsi que le futurisme et l'expressionnisme n'étaient pour lui que « des tentatives visant à renier la réalité ». Grosz et Heartfield déformèrent « l'autportrait de Henri Rousseau » en se moquant lourdement du peintre-poète ; ils effectuèrent pour ce faire un montage à la Raoul Hausmann avec différents accessoires dada tout-à-fait courants.

Il convient cependant de se rappeler que Grosz fit huit mois d'études à Paris en 1913, qu'il apprit le dessin à la minute dans l'atelier de Colarossi et fut sensiblement influencé par Jules Pascin. Il éprouvait à cette époque une grande admiration pour Barbey d'Aurevilly et le copia en réunissant une collection de cannes ; il aurait bien aimé « porter de plus un haut de forme et une cape de velours violet et noir, mais cela ne se faisait plus à l'époque » (Grosz). De même la poésie que les premiers expressionnistes trouvaient dans la vie nocturne aurait été impensable, selon Grosz, s'ils n'avaient connu entre autres Flaubert, Zola et Maupassant. Hülsenbeck qui se trouvait également à Paris en 1913 participa à une réunion socialiste où l'on encourageait à la guerre sociale : il décida alors de rester anarchiste.

Carl Einstein dont le roman « Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders » (Bebuquin ou les dilettantes du miracle) transposait de façon poétique les conceptions cubistes de l'espace et du temps, fut effectivement influencé par l'avant-garde cubiste durant ces années.

Rappelons qu'à Berlin même l'art de l'avant-garde à l'étranger fut découvert grâce à Herwarth Walden, directeur du « Sturm », dont le Herbstsalon — conçu sur le modèle du Salon d'Automne de Paris — prit une grande influence sur l'avant-garde des premiers expressionnistes, parmi lesquels il faut également compter les dadaïstes berlinois de l'époque.

La révolte des dadaïstes de Berlin contre la civilisation

La résistance des dadaïstes de Berlin s'organisa d'une part dans le domaine politique et social — au moyen d'une ironie acerbe et de la satire — d'autre part dans le domaine artistique et littéraire, où leurs protestations prenaient des formes diverses et se conditionnaient réciproquement.

La révolte des premiers expressionnistes

Rappelons les principaux dadaïstes berlinois : Johannes Baader, George Grosz, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Wieland Herzfelde, Richard Hülsenbeck, Franz Jung, Walter Mehring, un peu en marge Carl Einstein, Erwin Piscator, Hans Richter, Rudolf Schlichter, Georg Scholz : leur résistance s'exprima dès avant la guerre sous les différentes formes de protestations publiées dans les revues « Der Sturm » et « Die Aktion », fondées en 1910 et 1911, et dans des revues subversives moins importantes telles que « Revolution » créé en 1913 à Munich. C'est dans le n° 5

de cette revue, que s'exprima très fermement la révolte contre la bourgeoisie wilhelmienne : dans la campagne de solidarité organisée par l'écrivain Franz Jung en faveur de son ami Otto Gross, un élève de Freud qui était devenu célèbre par son opposition à son maître. Le conflit qui éclata parce que le père d'Otto Gross avait fait transporter son fils rebelle dans une maison de santé, révéla aux artistes la dureté et la censure qui s'opposaient à leur radicalisme antibourgeois.

Cette campagne de solidarité qui provoqua également des manifestations à Vienne et à laquelle se joignirent Becher, Guttman, von Hoddiss, Hülsenbeck, Lasker-Schüler, Mühsam, Rubiner, Schickele et d'autres, suscita également une protestation de la part de Cendrars : « Je me joins de grand cœur à votre protestation pour flétrir les procédés indignes d'un père borné (tous nos pères sont bornés) qui n'hésite pas à briser l'œuvre d'un des esprits les plus appréciés en France de l'Allemagne contemporaine. »

Les conflits et discussions centrales avec l'« autorité étrangère », ce contrôle imposé aux hommes et à l'art, furent repris par la revue « Freie Strasse » de O. Gross et F. Jung créée pendant la guerre en 1915 et hostile à la guerre. C'est ainsi que des idées inspirées par la psychanalyse et liées à l'idée d'une révolution culturelle pénétrèrent dans cette première phase de l'histoire du dadaïsme berlinois. C'est : « L'ouverture de l'inconscient à l'ensemble des problèmes de la civilisation et aux impératifs de l'avenir » (Otto Gross). Libérer l'homme des structures sociales et patriarcales et reconnaître ce qu'il a en « propre », le dégager de toutes les conventions et relations — ce projet du psychanalyste berlinois Otto Gross, proche des dadaïstes de Berlin, inspira Hausmann et Baader dès avant les premières manifestations dadaïstes (en janvier 1918) et les incita à soutenir le « conflit avec tout » au moyen d'une révolte constamment ritualisée.

La première tentative visant à rompre — sur le plan visuel et critique — le cadre des conventions se manifesta dans les deux éditions hebdomadaires de « Die Neue Jugend » publiées en 1917 par



George Grosz :
Sans Titre,
1920. Düsseldorf,
Kunstsammlung
Nordrhein-
Westfalen.

Herzfelde et Heartfield. Dans la même année fut fondée la maison d'édition Malik qui devint plus tard le principal éditeur de littérature communiste. Il s'agissait de redéfinir la « liberté tellement usée et meurtrie » par la guerre : « Faites du raffut ! Explodez ! Eclatez ! » (Grosz). C'est le rejet unanime des intérieurs de la culture bourgeoise, des salons artistiques, des galeries de peinture, des soirées littéraires qui s'exprime là ; on leur oppose la vie de la rue, la course des six jours, le quotidien, la publicité — « brutale et délavée » — la réalité primitive. Cette édition hebdomadaire travaillait pour la première fois avec le matériel traditionnel typographique de bilboquets et de clichés ; l'aspect disparate de la typographie y reproduit le reflet des désordres manifestés par les conflits sociaux. Elle donna ainsi au dadaïsme berlinois l'idée de s'orienter vers un « matériel nouveau ». Grâce à ce « matériel nouveau » proclamé à la première soirée Dada le 12 avril 1918 à Berlin, le dadaïste pouvait renvoyer à « l'existence effective de l'homme », à une « société harassée et exploitée à l'extrême » ; il s'opposait à l'utopie expressionniste de « l'homme nouveau » que l'on invoquait avec un messianisme métaphysique et pathétique.

C'est d'une telle attitude antimétaphysique, critique à l'égard de la culture et de la société et qui s'était déjà dessinée avant et pendant la guerre que naquit la résistance des dadaïstes berlinois à la politique de la nouvelle Assemblée nationale qui se constituait au début de l'année 1919.

Opposition à la République de Weimar

« Weimar n'est que mensonge, le déguisement de la barbarie teutonique » — déclarait Raoul Hausmann. C'est l'« esprit de Weimar » que les dadaïstes de Berlin attaquaient sans ménagement : on ne voyait aucun acte révolutionnaire dans l'édification de la République, simplement le retour des puissances anciennes sous une étiquette nouvelle — les idées monarchistes et l'esprit de soumission constituaient les piliers de la République de Weimar qu'étaient l'église, l'enseignement et l'armée. George Grosz définissait le nouveau gouvernement comme une « renaissance des Hohenzollern » et composa un montage pour carte postale populaire avec toutes les têtes des représentants du peuple de l'ère wilhelmienne.

L'opposition des dadaïstes se nourrissait à des sources très diverses et s'orientait vers différentes directions. Ce qui leur avait cependant paru être l'événement central, c'est l'écrasement de la révolution — par conséquent des révoltes des ouvriers et de la république des soviets — par la social-démocratie arrivée au pouvoir et l'armée à son service.

Franz Jung qui établissait un lien direct entre Dada de Berlin et l'affaiblissement de l'« action directe » et définissait le mouvement comme une tentative visant à atteindre la société d'une autre manière, établit bien ainsi une relation directe entre la révolte artistique du dadaïsme et l'échec de la révolution : « Ce qui se produisit, c'est une provocation à tous les niveaux de l'individu à l'égard des autres individus. »

Ce qui réunit les dadaïstes en un groupe c'est le caractère radical de leur pensée, une critique des valeurs bourgeoises détruites par la guerre qui s'exerçait à travers l'agitation et le persiflage. Alors que la contestation culturelle et politique unissait les dadaïstes, leurs objectifs s'orientaient dans des directions très diverses. Grosz, Heartfield, Herzfelde, Schlichter, Scholz adhèrent par la suite au KPD (Parti communiste allemand), le Berlinois Franz Jung entra peu de temps après au KAPD (Parti communiste ouvrier allemand) et quitta le groupe Dada, le reste du groupe — Hausmann, Hülsenbeck, Höch, Mehring et Baader — totalement politisé — maintint avec plus de force sa contestation anarchiste et sa révolte ritualisée. Des actions telles que la fondation d'une République Dada à Nikolassee et une distribution de tracts à l'Assemblée Nationale de Weimar avec pour slogan « Oberdada contre Weimar » firent sauter le cadre du discours artistique traditionnel.

La physionomie de Ebert et des politiciens du SPD devint pour tous le signe de l'avènement de « l'ère weimarienne » des buveurs de bière dont l'esprit était à leurs yeux celui du capital et de l'armée qu'il convenait de démasquer. La revue Dada « Jedermann sein eigener Fussball » (A chacun son foot-ball) raillait la physionomie de ces hommes en appliquant cette question « Qui est le plus beau ? » à la présentation d'un concours de beauté entre silhouettes politiques interchangeables et dépourvues de profil. Les revues « Der blutige Ernst » (C'est très sérieux) fondée en novembre 1919 par Carl Einstein et George Grosz et « Die Pleite » (La faillite) créée en 1919 par Herzfelde protestèrent également contre ce gouvernement : « C'est très sérieusement que nous désignons les maladies de l'Europe, que nous enregistrons l'effondrement définitif du continent, que nous luttons contre les idéologies et institutions meurtrières qui furent à l'origine de la guerre, que nous constatons la faillite de la civilisation occidentale ». Sur le plan de la production esthétique cet état d'esprit présida à l'assemblage réalisé par Baader « Grandeur et décadence de l'Allemagne » — un anti-monument allemand composé des restes et des déchets de la civilisation allemande : il y avait là entre autres un « stérilisateur Rex royal prussien, un tunnel du Reich condamné à mort, une souricière germanique, un panier d'architecte poussiéreux et la figure de l'histoire — une tête de roi coupée en authentique cire d'abeilles bavaroise etc ». Au-dessus d'un socle l'artiste avait intégré à ce monument comme des fétiches des revues quotidiennes, des revues manifestes dadaïstes, des tracts qui rappelaient les premiers poèmes à afficher de Hausmann. Lorsque ce conglomerat assemblé de manière solipsiste et composé de cinq étages se terminait symboliquement par la spirale du communisme mondial — s'inspirant de la Tour de la III^{ème} Internationale de Tatlin —, Baader procédait à une réduction ironique : ce qui était visé ce n'était pas la « Dictature du Proletariat », mais la « Proclature du Dilettariat », c'est-à-dire un dilettantisme informe tenant lieu d'attitude critique non critique à l'égard de la civilisation.

Le « Pamphlet contre la conception de la vie sous la République de Weimar » (1918) de Raoul Hausmann témoignait de la même ironie que le photomontage de Hannah Höch « Schnitt mit dem Küchenmesser durch die weimarer Bierbauchkulturepoche » (Entaille au couteau de cuisine dans l'ère weimarienne des buveurs de bière) (1920). Les représentants du gouvernement, déformés de manière sarcastique, étaient refoulés à l'extrémité de l'angle droit alors que le chômage venait déjà mettre leur existence en question. Le recueil de George Grosz « Gott mit uns » (Dieu avec nous) (1920) précisait lui aussi la sévérité de la satire et de la caricature qu'élaboraient les dadaïstes de Berlin. Leurs œuvres étaient marquées par la distorsion, le disparate des proportions, des perspectives et des relations qui avaient pour but de dérouter, de formuler une critique

de la société. Tandis que les graphismes satiriques de Grosz révélaient la contradiction entre la représentation satirique et l'apparente objectivité de la légende accompagnant l'image (par exemple « La pauvreté est le rayonnement de la beauté intérieure », « Calme et ordre », « L'homme est bon » ou « Travailler et non désespérer »), entre la réalité et son masque idéologique, le photomontage pose à travers le moyen d'expression même la question de l'objectivité apparente. Le mouvement Dada se voulait briseur d'illusions et voyait dans la photographie — prétendant surtout à l'authenticité dans les revues — une « mécanique morte », où s'exprimaient tous les concepts statiques d'une société qui, pour elle, était figée. Seul l'artifice créé par la photographie, la déformation, permit de briser cette production d'illusion qui se posait comme un vernis sur la réalité élémentaire. Citons, par exemple, le montage de John Heartfield « Brüdergrüsse der SPD » (saluts fraternels du SPD). Selon Heartfield les articles diffamatoires des journaux avaient recouvert comme un mensonge la vie de la classe ouvrière. La constatation suivante avait été essentielle pour lui dans la genèse du montage : « Le crayon se révéla être un moyen trop lent. Le mensonge diffusé par la presse bourgeoise allait plus vite que lui ». En donnant une présentation picturale de la destruction de l'apparence, en démontant l'apparente harmonie et la déviation concertée (cf. « Dada-Rundschau » de Hannah Höch), le montage stimulait la perception des contemporains et mettait en question la traditionnelle relation homogène et harmonieuse entre la totalité de la représentation et ses parties. Si bien que les montages dadaïstes, ainsi que leurs satires et caricatures apportaient la preuve de la distance qui s'était creusée entre la bourgeoisie et l'ensemble de la société, au point de les rendre étrangers les uns aux autres.

« L'art de l'époque du Traité de Versailles — dit Aragon — illustre le désordre et l'apparence de la folie, il ne résulte pas de la volonté d'un petit groupe, il est le produit d'une société en plein désarroi où des forces hostiles et irréconciliables s'affrontent ».

Infirmes — philistins — prostituées

Les dadaïstes de Berlin voulaient mettre en évidence les infirmités et déformations produites par la société. C'est la raison pour laquelle ils développèrent une esthétique de la laideur, du choc. A propos de son tableau intitulé « Dédicace à Oskar Panizza » (1917/ 18), George Grosz faisait en 1918 cette constatation programmatique : « Je suis absolument convaincu que cette époque navigue vers sa destruction ». C'était comme si la guerre avait été relayée par ce « Moloch » qu'était la grande ville. En réponse à la destruction qui se déchaînait l'artiste prononçait la condamnation de la société, mais elle restait ambivalente car il s'y mêlait le plaisir du déclin. L'artiste se voyait en détective identifiant les victimes, les lieux du crime, la masse et les assassins dans les bas-fonds impénétrables de la cité et prononçant l'acte d'accusation. Avec l'habileté du détective il se glissait dans les « labyrinthes de miroirs, de jardins magiques que constituaient les rues où Circé transformait les hommes en porcs... », où la « mort chevauche le cercueil » « et où le coupable veut rester anonyme ».

L'infirmes était le produit bouffon de la société civilisatrice, ce « merveilleux cabinet des anomalies », comme la définissait Grosz ; il était la victime de la « raison » sociale qui, une fois démasquée, se révéla être folie. « Le monde apparut comme un mélange aveugle de forces déchaînées à la fois complémentaires et opposées », estime Hugo Ball en 1916. L'homme perdit son visage angélique, il devint matière, hasard, conglomerat, animal, produit fou de pensées aux convulsions abruptes et faibles. L'homme perdit la position privilégiée que lui avait valu la raison. Il devint une partie de la nature, considéré sans préjugés il n'était plus qu'une créature comparable à une grenouille ou à une cigogne, aux membres disproportionnés, une protubérance au milieu du visage que l'on appelle un nez, des extrémités qui se détachent de sa tête et que l'on avait l'habitude de qualifier d'oreilles... ».

L'infirmes était le produit final d'un enthousiasme pour la guerre entretenu par le chauvinisme, d'une technologie applicable à la destruction qui allait en se perfectionnant et que l'on minimisa de la manière suivante en 1914 : « Frappez, gars de Berlin, frappez les Français, faites voler vos coupe-choux sur la culotte rouge ! » Le bilan de cette guerre compte sept millions de morts, vingt millions de blessés, un effondrement économique intégral, la famine, le chômage, des trafics de toutes sortes, des manifestations, des agitations politiques.

Devant une telle déformation de l'homme, devant la nature détruite par les bombardements, la foi en un « homme nouveau » n'était qu'hypocrisie pour les dadaïstes — car ils ne voyaient plus aucun lieu où fuir, aucune « nature » susceptible de convaincre encore qu'elle était une forme d'expression de la vie humaine ; les contraintes de la société avaient créé une réalité au second degré qui avait totalement envahi les individus.

En montant artificiellement des figures humaines qui ne devaient plus leur vie qu'à la synthèse du travail scientifique et médical, Otto Dix les associait consciemment à l'infamie d'un militarisme incorrigible. Amputés, incapable d'agir, les « invalides de guerre jouant aux cartes » (1920) s'abandonnaient au hasard du jeu dont les mécanismes requièrent aussi peu d'expérience que n'en requerrait jusqu'alors leur propre vie. A l'arrière-plan les revues également déployées témoignent du cynisme du « jeu » propre au mécanisme auquel elles sont soumises par hasard. Les décorations, croix de guerre, emblèmes que portaient les nombreuses associations de volontaire, les corps-francs contre-révolutionnaires, se chargent également d'un comique grotesque et du cynisme de la folie que pouvait seul produire ce « centre de gravité de l'homme posé de travers, son cerveau » (Raoul Hausmann), dans une gravure de Dix intitulée « 45% erwerbsfähig » (aptes à travailler à 45%) et présentant un inquiétant défilé d'invalides qui n'ont rien appris. Cette eau-forte était un avant-projet pour une peinture murale d'un mètre qui fut exposée à la Première Foire internationale Dada en 1920 et dans laquelle Grosz monta « Uncle August, the unhappy inventor » (victime de la société). Ce défilé d'infirmes symbolisait pour Dix le départ d'une société anachronique, mûre pour la comédie.

Tandis que Dix, avec ses infirmes, fustigeait la guerre, Scholz la démasquait à travers ses « Paysans industriels » — une famille de paysans qui veut profiter de la famine pour s'enrichir. Une morale chrétienne qui n'est qu'hypocrisie, l'avarice, l'avidité et l'abrutissement déforment ces hommes autant que leur esprit de soumission (Untertanengeist) et leur militarisme. Cette famille réduite au cercle parents-enfants, aux structures hiérarchiques, illustre l'esprit de Weimar, ce dangereux patriotisme chauvin de la « S.a.r.l. Jésus Christ » (Raoul Hausmann). Le « trafiquant »

constitua après la guerre une version très spécifique du philistin : Grosz le caricature dans ses gravures « Trafiquant de diamants » autant que dans « Le coupable reste anonyme », démasquant l'âpreté au gain sur fond de misère collective.

La spéculation capitaliste allait la main dans la main avec la contre-révolution et la répression de la révolution prolétarienne : « Les communistes tombent et les devises montent » : une gravure de Grosz apporte à cette constatation une illustration exemplaire.

Tandis que Scholz et Dix démasquaient la folie du bourgeois, Grosz tentait de caricaturer dans ses gravures satiriques la normalité inoffensive qu'il affichait pour montrer tout ce qu'il y avait d'« anormal » dans des légendes contradictoires ajoutées au graphisme.

L'envers du « calme et de l'ordre » offrait la perversion de la sensualité, cette nature refoulée et déformée où allait se nicher la folie et l'aberration de la société. C'est la prostituée qui servit à la thématization de cette « perversité sexuelle » qui, en Allemagne, apparaissait si souvent dans le renversement d'un principe familial, hypertrophié pendant des décennies de stagnation, en un désolant déchaînement de « nihilisme » (Schlichter). Les dadaïstes voyaient sans hésitation la complémentarité de la morale bourgeoise et de la prostitution qui apparaissait dans la crise de l'individu désormais inévitable — présentée de façon exemplaire dans « Daum marries her pedantic automaton George ». La prostituée incarnait pour eux non seulement l'exploitation de la nature mais aussi — étant donnée l'ambivalence — la menace anarchiste du « Moloch » qu'est la grande ville, ses structures pulsionnelles libérées et destructrices que la contrainte sociale n'avait pas encore réussi à dominer. C'est la raison pour laquelle le thème du meurtre sadique parcourt implicitement les œuvres des dadaïstes berlinois.

Durant la guerre et immédiatement après, les crimes sexuels avaient connu une croissance radicale, ainsi que le montre l'« Histoire des mœurs pendant la guerre mondiale » de Magnus Hirschfeld. Dans les représentations de sadiques, de monstres du cinéma de l'époque, les Caligari, Mabuse, Nosferatu, dans les hécatombes (que l'on trouve par exemple chez Peter Kürten) tout chargés d'horreurs fascinantes et de fantasmes pervers, le dadaïste — en particulier Grosz, Schlichter, Dix — voyait non seulement le personnage du meurtrier de Wedekind, Jack l'Éventreur qui venge et purifie « virilement » la société souillée par les prostituées, mais aussi la libération d'affects signifiant une révolte qui s'exprimait dans des actes involontaires et insensés, l'auto-affirmation meurtrière de l'individu dans tous ses excès, la fureur anarchiste de l'individu seul face à tous les autres, et dont la société ne tolérât pas le déchaînement. Dada fixa l'image déformée d'une société qui n'était plus en mesure de mettre de l'ordre dans ces débordements de passions et dans laquelle il voyait un « enfer dantesque ».

Ils rangèrent cyniquement l'assassinat parmi les « extravagances » de l'homme qui « tournaient à vide » et qui poursuivaient leur manège dans « l'adultère, la guerre, la paix, la mort, les trafics de toutes sortes, entre autres de devises étrangères ». A « ceux qui prenaient des mines d'enterrement » dans cette civilisation occidentale, les dadaïstes répondaient avec l'ironie de l'indifférence : « Pourquoi avoir de l'esprit dans un monde qui continue à tourner machinalement » (Raoul Hausmann). Ce dernier constatait avec ironie que l'« homme moyen n'a que les aptitudes que le hasard lui a collées sur le crâne, extérieurement, mais son cerveau est vide ». La tête de bois mécanique de Hausmann symbolise « l'esprit de notre temps ».

A mesure que les forces réactionnaires étaient restaurées et se stabilisaient, les tableaux dadaïstes figeaient l'espace qui devait représenter la succession croissante du semblable, le déterminisme fatal pesant sur l'homme. Les « Automates républicains » et « Sans titre » de Grosz ainsi que l'« Atelier sous le toit » de Schlichter nous permettent de prendre conscience à quel point le cynisme et les sarcasmes des dadaïstes s'accompagnent de mélancolie, de vide, d'indifférence, d'ennui, de méfiance à l'égard d'une révolution prolétarienne.

C'est pourquoi Hausmann écrivait en 1921 : « C'est dans cet espace entre deux mondes, au moment où nous n'avons pas encore rompu avec l'ancien monde et où nous ne sommes pas encore en mesure de donner forme à un monde nouveau, que vient se situer la satire, le grotesque, la caricature, le clown et la poupée et ces formes d'expression ont pour but de révéler à quel point la vie est devenue mécanique, comparable à des marionnettes, l'engourdissement apparent et réel doit nous permettre de deviner et de sentir qu'il existe une autre vie ».

L'indifférence ironique

Alors que ce mécanisme de la société caractérisait les masses « non intellectuelles », les dadaïstes s'en servaient pour prendre une attitude « anti-intellectuelle », la stratégie du non-sens : « Dada organise pratiquement le monde d'après ses données, il en utilise toutes les formes et tous les usages pour faire éclater le monde bourgeois et pharisien avec ses propres moyens ». Dada fixa le moment où la raison de la société basculait dans l'insensé.

Le dandy dadaïste présentait la stagnation de la société qui avait perdu tout sens, qui s'était figée dans la monotonie en introduisant consciemment l'ironie dans la forme éphémère et dépourvue de substance de sa production artistique. Un des symptômes révélateurs se trouve dans le choix de formes littéraires utilitaires telles que les annonces, les affiches, les programmes, les slogans, les mots d'ordres, télégrammes, cartes postales, tracts, communiqués de presse etc... ou dans la copie des comportements commerciaux de l'environnement capitaliste. On parodiait les innombrables prétendus politiciens, philosophes, prophètes, si typiques de l'après-guerre, en fondant l'« office central » dadaïste ou les « services mondiaux » dadaïstes. Pour parodier le comportement politique radical l'on fonda une république à Nicolassée ou encore, pour copier les conseils d'ouvriers, les dadaïstes se dénommaient « le conseil anational d'ouvriers non payés ».

La citation politique est une méthode très caractéristique de Dada à Berlin. « En livrant les arts à la réalité » il sort de la relative intimité du cabaret littéraire et de la galerie d'art qui marquait encore le groupe Dada de Zurich. Les poèmes phonétiques de Raoul Hausmann ne produisirent leur véritable effet dada que lorsqu'il décida d'en faire des poèmes pour affiches.

L'opposition à l'expressionnisme se déchaîna surtout à propos des « slogans parlant d'éthique, de culture et d'intériorité ». L'on en vint à un véritable affrontement avec le manifeste rédigé en commun par Heartfield et Grosz, intitulé « La canaille de l'art ». Alors que le manifeste de Hausmann s'en prenait à la résistance sentimentale au temps et à un pathétique abstrait qui recherchait déjà l'approbation d'honorables bourgeois, le second manifeste s'attaquait très généralement au « respect masochiste des valeurs historiques », à l'antagonisme existant entre

civilisation bourgeoise et civilisation ouvrière, préconisant une réaction radicalement iconoclaste. Leur opposition à l'expressionnisme devint en 1921 une opposition contre le groupe de Novembre qui s'était d'abord manifesté par des revendications politiques, mais s'était vite transformé en appareil d'exposition. Les dadaïstes s'en prirent surtout au comportement apolitique de ce groupe.

Alors que les dadaïstes voyaient une réalité — à vivre qualitativement au niveau élémentaire — occultée par la fixation unidimensionnelle dans l'espace et le temps, par la « stagnation de la réification », le mécanisme de la langue et de la perception, la vision du monde technique et scientifique s'exprimant en formules quantitatives, Raoul Hausmann et Franz Jung tentaient surtout de thématiser théoriquement cette réalité dans le concept du « vivre » (erleben).

Franz Jung, dans son essai intitulé « Technique du bonheur » (1921) tentait surtout de réaliser ce bonheur dans une collaboration avec les masses. R. Hausmann le concentrait — dans un sens à la fois individuel, anarchiste et chrétien — dans l'avancée artistique au ras des choses : « La vision quand elle est créatrice est la configuration des tensions et des relations essentielles d'un corps que ce soit homme, bête, plante, pierre, machine, tout ou partie, grand ou petit... » (1921).

La dérégulation des choses, la dissolution du langage en fumée, qui devaient provoquer des processus primaires de création d'énergie, furent visualisées dans le montage réalisé par Hausmann intitulé « ABCD », qui devait représenter le point indifférent de l'inanité, la relativité absolue.

« La vie, c'est la concentration de toutes les possibilités en énergie saisissable ! » Dada suggérait de représenter une perception mettant tout en mouvement, susceptible de réorganiser l'activité perceptive de l'homme, de chaque spectateur, en provoquant un choc visuel : passer de la notion statique et abstraite d'une perception déterminée par la société à une continuité adhérent primitivement à l'instinct, un mouvement imprégné d'énergie. « Je suis comme le ruban d'un film... ou comme un enfant dans mille Lunaparc » (Grosz) — cette attitude illustrait l'indifférence des dadaïstes qui voulait englober toutes les différences et relativités optiques et toutes les possibilités historiques dans sa vision. En libérant un potentiel visuel créateur, la pulsion visuelle (Hausmann) qui relativisait la vision posée par le moi, le dadaïste s'identifiait à l'appareil technique et aux possibilités de la caméra. Son indifférence ironique lui permettait d'éviter l'élaboration subjective directe au bénéfice d'une élaboration mécanique individualisée. Son lieu privilégié n'était pas seulement la caméra, l'artiste n'hésitait pas à pousser le persiflage jusqu'à se tenir pour un ingénieur. C'est pour cela que les dadaïstes signaient en aposant un tampon et non leur signature individuelle manuscrite. A la désubstantialisation ils opposaient la prise de position désindividualisée. C'est pour cette raison que la dadaïste se contente de laisser l'état des choses procéder à sa propre critique dans les montages relativisants et de faire jouer logiquement les différents éléments les uns contre les autres dans la représentation caricaturale et comique. La foire Dada de juin 1920 apporta des précisions essentielles sur l'esthétique dadaïste. Elle fut à la fois un sommet et la fin des activités communes des dadaïstes qui se dispersèrent ensuite en produisant des œuvres satiriques individuelles.

A l'« ombre » de Dada — la rencontre entre Aragon et Heartfield (1935).

Vue rétrospectivement, la discussion féconde entre Heartfield (Dada-Berlin) et Aragon (Dada-Paris) en 1935 apporte des précisions sur la tendance à la critique sociale qu'impliquait — dans sa problématique et dans ses expériences la révolte dadaïste contre la civilisation, dès le début des années vingt : « Ramener l'art dans la vie concrète » et sur la tentative qu'envisage Dada en regroupant tous les « ismes » : ramener un art détaché du contexte de la vie pratique dans cette vie pratique même. Cette manière de poser les problèmes amena les artistes des années vingt, de la réflexion sur leur théorie esthétique à une confrontation avec le Parti communiste. Si cette confrontation s'imposa spontanément à une partie du groupe Dada de Berlin dès le début des années vingt du fait que la réalité des oppositions et des contradictions de classe était évidente, les surréalistes n'en prirent conscience qu'au milieu des années vingt, car il fallut attendre ce moment pour constater la force d'impact social du PCF. Si l'adhésion des surréalistes au PC représentait alors « l'issue inévitable dans une situation sans issue » (E. Lenk), elle était loin de clarifier la discussion sur l'utilisation de moyens artistiques et la question posée par une praxis poétique de la vie. La force poétique des surréalistes ne résidait-elle pas justement dans la réalité immanente de leur groupe qu'ils vivaient — sans reconnaître une réalité objective qui le transcenderait. C'est pourquoi Aragon voyait dans les montages de Heartfield l'exemple même de la « beauté révolutionnaire », l'intégration réussie de la réalité objective dans l'œuvre d'art, c'est-à-dire que pour lui « le sens n'a pas déformé la beauté » — Heartfield avait donc développé les moyens de l'avant-garde en vue d'aboutir à un langage compréhensible par tous et qui ne perde en rien la rigueur dialectique de son esthétique. Car la crise qui éclata dans les discussions surréalistes venait justement de cette crainte bien compréhensible que leur inspirait la « misère de la poésie » (Breton) autant que la diminution de la qualité du travail due à l'autorité de la politique doctrinaire du PCF engageant à cette attitude. Aragon craignait que l'élaboration d'un langage poétique « au service de la révolution » ne produise « qu'obscurité et peinture en noir et blanc ». Mentionnons également dans ce contexte la crise déclenchée dans les discussions de Carl Einstein autour de la théorie esthétique depuis le début des années trente, date de son émigration à Paris. L'auteur de « Bebuquin ou les dilettantes du miracle » et l'apologiste du cubisme entreprit une révision rigoureuse des travaux qu'il avait réalisés jusqu'alors.

La « beauté révolutionnaire » est née à l'« ombre de Dada », elle est un héritage du dadaïsme — ainsi qu'il ressort d'un texte d'Aragon et d'un texte qu'écrivit Walter Benjamin pendant son séjour à Paris sur l'artiste et son action : « La force révolutionnaire de Dada fut de mettre à l'épreuve l'authenticité de l'art... le plus infime fragment de vie quotidienne dit plus que la peinture. Le photomontage a recueilli bien des choses de ces contenus révolutionnaires. Vues dans la perspective de ces années de lutte anti-fasciste, ces paroles de Huelsenbeck, le dadaïste berlinois prennent leur véritable dimension politique : « Dada n'a plus une approche esthétique de la vie ».

Raoul Hausmann (1886-1971) est un représentant de la « période expérimentale » de dada, lequel trouve son équivalent dans les troubles révolutionnaires de l'Allemagne d'après-guerre.

RAOUL HAUSMANN

L'art et l'époque

Tout ce qui se passe en un monde que nous avons l'habitude d'appeler le nôtre, transforme l'homme, et les transformations dans les domaines de l'économie, de la technique, de l'esprit et de l'art sont seulement un signe, un indice qui lui font prendre conscience de la modification de son moi et de la place qu'il occupe dans la société, le milieu. Les monstres événements de notre temps où toutes les valeurs solides sont devenues relatives et incertaines, ont aussi, avant tout, obligé l'art — en tant qu'enseignement intuitif que l'homme se donne à lui-même pour reconnaître le monde en lui et lui-même dans le monde — à adopter une position différente. De même que nous avons vu vaciller tous les biens spirituels, économiques, scientifiques, de même ont vacillé nos représentations dans le domaine de la connaissance sensible, et ses diverses formes d'expression, comme la peinture, la sculpture, l'architecture et la musique, sont brusquement entrées dans une phase d'expérimentation qui n'avait jamais existé jusqu'alors, pour laquelle les historiens d'art n'ont pu fournir que de très mauvaises explications, car en leur qualité d'hommes tournés vers le passé, d'enregistreurs, ils ne sont pas vivants, ils se méprennent sur les signes du temps qu'ils considèrent à partir de valeurs esthétiques absolues, posées de façon arbitraire, jusqu'au degré ridicule où sont parvenus Spengler et Woringer qui, parce qu'ils ne possédaient aucun point de comparaison tiré d'une quelconque période historique antérieure pour juger de l'état expérimental de la peinture et de la sculpture actuelles, par exemple, ont prétendu, plus par manque d'intuition que par témérité, que l'art se mourait, ou qu'il était déjà mort, et même que toute la culture périssait...

A notre époque, où l'on a commencé à proclamer le droit du prolétaire à la culture, l'art qui était né entre temps devait être mis à la portée de l'homme simple...

Cette période expérimentale de l'art correspond à une époque relativement violente de bouleversements révolutionnaires de l'économie et, avec elle, de tous les instruments juridiques et facteurs culturels de la société qui existait jusqu'à présent. Mais rien ne périt sans que naisse quelque chose de nouveau. Nous vivons les débuts d'un homme nouveau et de sa nouvelle attitude envers le monde dans le domaine optique...

Raoul Hausmann, « Die Kunst und die Zeit »
in : *Zehn Jahre Novembergruppe* Berlin, 1928

Raoul Hausmann :
Poème
phonétique-affiche,
1918.
Paris,
Musée national
d'art moderne.

Raoul Hausmann :
Poème
phonétique-affiche,
1918.
Paris,
Musée national
d'art moderne.

Richard Huelsenbeck (1892-1974) est arrivé en janvier 1917 à Berlin, après avoir organisé, avec Hugo Ball et Tristan Tzara, des soirées dada en Suisse pendant un an et édité la première publication dada. Contrairement au dadaïsme suisse, le premier discours de Huelsenbeck, à Berlin, était un refus catégorique des utopies de l'expressionnisme. Il mettait l'accent sur une attitude antiesthétique en face de la vie.

RICHARD HUELSENBECK

Manifeste dadaïste

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

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

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

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

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

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

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

« Les signataires de ce manifeste se sont réunis sous le cri de combat

DADA ! ! ! ! !

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

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

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

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

LE POÈME BRUITISTE

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

LE POÈME SIMULTANÉ

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

LE POÈME STATIQUE

transforme les mots en individus, des quatre lettres « bois » ressortent la forêt avec les frondaisons de ses arbres, les uniformes des forestiers et les sangliers ; peut-être en ressort-il aussi une pension Bellevue ou Bella Vista. Le dadaïsme conduit à de nouvelles possibilités fabuleuses des formes d'expression de tous les arts. Il a fait du cubisme une danse de scène, il a propagé dans tous les pays d'Europe la musique *bruitisme* des futuristes (dont il ne veut pas généraliser l'aventure purement italienne). Le mot DADA démontre l'internationalité du mouvement qui n'est lié à aucune frontière, religion ou profession. Dada est l'expression internationale de notre temps, la grande Fronde des mouvements artistiques, le reflet artistique de toutes ces diverses offensives, ces congrès de paix, rixes au marché aux légumes, soupers mondains, etc..., etc...

« Dada demande l'emploi de

MATÉRIAUX NOUVEAUX DANS LA PEINTURE

Dada est un Club qui a été fondé à Berlin, dans lequel on peut entrer sans obligation. Ici chacun est président et chacun peut voter dès qu'il s'agit d'art. Dada n'est pas un prétexte à l'orgueil de quelques littérateurs (ce que nos ennemis veulent faire croire). Dada est une disposition spirituelle qui peut se révéler dans chaque conversation, qui oblige à dire : « Celui-ci est Dadaïste, celui-là ne l'est pas ». Pour ces raisons le Club dada a des membres dans toutes les parties de la Terre, à Honolulu aussi bien qu'à New Orléans ou à Meseritz. Etre dadaïste peut quelquefois vouloir dire, être commerçant, politicien plutôt qu'artiste, n'être artiste que par hasard. Etre dadaïste veut dire se faire bousculer par les événements, être contre toute sédimentation, être assis un court instant dans un fauteuil, veut aussi dire avoir mis sa

Novembre n'avait de frontières à ériger que sur sa droite mais nullement sur sa gauche. Aucun des membres dirigeants n'a pensé un instant, par exemple, à clarifier son attitude par rapport à la révolution prolétarienne, à renoncer sérieusement à sa situation de premier plan usuelle dans les groupes d'artistes bourgeois — ils avaient seulement provoqué une confusion d'idées avec leurs phrases hypocrites, pour mieux renforcer, dans la vieille manière sordide des artistes, leurs prétentions individuelles grâce au plus grand nombre d'adhérents qu'ils considéraient avec mépris du haut de leur célébrité. Au lieu de chercher à rejeter le rôle de parasite et de prostituée que la société capitaliste a imposé à l'artiste, ces vedettes ont tout fait pour s'imposer et faire prévaloir leurs intérêts personnels en se servant des adhérents considérés comme un bétail à voter. Ils établirent des statuts où toute trace de liberté et de camaraderie avait disparu, ils briguerent la faveur d'un gouvernement tenu en laisse par les Ludendorff, les Kapp et les Stinnes et ils allèrent si loin dans leur cynisme et leur veulerie qu'ils se sont docilement laissé insulter et violenter par ce gouvernement et ses subalternes. Ils sont non révolutionnaires de cœur et de pensée et, ce qui est pire, leur veulerie a atteint un degré tel qu'il est impossible de continuer à parler avec eux d'homme à homme, comme il se devrait. Ces vedettes savaient que parmi les jeunes membres du groupe, un certain nombre avait foi en la révolution prolétarienne et ressentait la nécessité d'intégrer l'artiste dans la masse des travailleurs, qu'une certaine partie des membres du groupe ne voulaient pas être des artistes au sens que la culture bourgeoise donne à ce terme, parce qu'ils ne voyaient pas dans l'établissement d'une esthétique prétendument révolutionnaire la voie de la libération de leur humanité, mais au contraire, ils cherchaient à l'élément décisif de leur nature d'artistes pour devenir l'instrument des aspirations endormies des masses à une vie pure et sans poison, et parce qu'ils ne voulaient plus condamner et liquider une méthode de travail humaine et des efforts humains comme ferait un jury arbitraire d'arrogants experts infatués d'eux-mêmes, avec des valeurs empruntées à l'esthétique bourgeoise. Toutes les espérances et tous les vœux de ces membres du groupe ont été réduits à néant par les vedettes, en partie à l'aide de ruses de marchands et de références mensongères à la « désunion bien connue des artistes », et en partie par l'emploi brutal de leurs moyens de coercition. Cette clique corrompue a conservé ses attitudes dictatoriales, elle a opposé un non catégorique à toutes les aspirations à un objectif humain et réellement révolutionnaire, elle n'a pas eu la moindre honte à avouer qu'une confusion ou une identification des tâches du Groupe Novembre avec les tâches révolutionnaires et humaines de notre temps leur était désagréable et haïssable parce que cela compromettrait pour elles, les vedettes, leurs affaires et leur réputation...

Ces vedettes ont encaissé cyniquement tous les camouflets, mais nous, qui nous sentons responsables d'une humanité non souillée, nous n'avons eu et n'aurons plus jamais rien de commun avec elles. Notre amour va au prolétariat, parce que seul le prolétariat amènera avec le communisme l'égalité de tous les hommes, de toutes les valeurs investies dans le travail et nous libérera de l'esclavage et de l'exploitation. Nous ne sommes pas artistes pour vivre confortablement, en irresponsables, de la soif de luxe des exploiters. Nous nous sentons solidaires de l'aspiration du prolétariat à réaliser une société humaine dans laquelle il n'y aura plus de parasites, où l'on ne travaillera plus en opposition avec la société, comme aujourd'hui, pour vivre ensuite en parasite par la grâce qu'elle nous fait ; nous ressentons l'obligation que nous impose le combat du prolétariat mondial pour une vie pénétrée d'un esprit purifié. Nous devons marcher avec les masses sur la voie qui mène à la réalisation de cette communauté. C'est pourquoi nous disons aux vedettes : le but c'est de triompher de tous les micmacs des formules esthétiques, grâce à une nouvelle objectivité qui naîtra de notre dégoût de la société bourgeoise des exploiters, ou grâce aux recherches préliminaires d'une optique non figurative qui, elle aussi rejette cette esthétique et cette société et cherche à triompher de l'individualisme au profit d'un nouveau type d'hommes. Pour cette volonté, il n'y a ni compréhension ni place dans le G.N. tel qu'il est composé à l'heure actuelle ; les vedettes ont qualifié cette volonté de kitsch et de non-sens, soulignant par là leur point de vue esthétisant qui équivaut à une dictature des gens qui font profession d'avoir du goût et des boutiquiers, sur les membres du groupe qui vont énergiquement de l'avant. Le G.N. n'a pas pour tâche de prêter un nom trompeur à une bande de suiveurs qui sont à la traîne de l'histoire depuis dix ans, notre opposition doit se défendre contre cette dictature, se débarrasser des célébrités et, par notre démission, placer chacun devant sa décision. L'activité des personnalités éminentes qui, par-dessus le marché sont embarrassées — en conséquence, elles ne dirigent jamais, mais se contentent d'opprimer dans leur intérêt personnel — a conduit aux compromissions les plus lamentables en se pliant aux consignes du ministère de l'éducation et de l'Association des artistes berlinois ; elle a conduit le G.N. à devenir le comble de l'ignorance du public, et en se résignant aux aspirations de ceux de membres du groupe sympathisant avec le prolétariat à se donner un masque révolutionnaire ; elle a repoussé les esprits aux aspirations progressistes au lieu de leur tendre une main amicale. Mais un groupe qui n'est pas

capable aujourd'hui de reconnaître les aspirations et les objectifs des esprits indépendants n'a aucune raison d'exister. L'heure de la décision est venue : devenir l'expression de la quête des masses, réaliser un travail productif pour la nouvelle société qui se profile à l'horizon exige d'être inflexibles et de rejeter tous les compromis. Nous exhortons les membres du groupe qui comprennent qu'aujourd'hui l'art est une protestation contre le somnambulisme bourgeois, contre l'éternisation de l'exploitation et de l'individualisme petit-bourgeois, nous les exhortons à se joindre à notre opposition^(*) et à contribuer à l'épuration nécessaire des objectifs. Nous savons que nous devons être l'expression des forces révolutionnaires, être l'instrument des nécessités de notre temps et de celles des masses, et nous renions toute parenté avec les trafiquants de l'esthétique et les académiciens de demain. Notre foi en la révolution et en la communauté nouvelle, n'est pas une foi du bout des lèvres, nous prenons au sérieux la tâche que nous savons être la nôtre : participer à la construction d'une nouvelle communauté humaine, la communauté des travailleurs !

L'OPPOSITION DU GROUPE NOVEMBRE :

Otto Dix. Max Dungert. George Grosz.
Raoul Hausmann, Hanna Höch. Ernst Krantz.
Mutzenbecher. Thomas Ring. Rudolf Schlichter.
Georg Scholz. Willy Zierath.

* Ecrire provisoirement à la rédaction du *Gegner*.

Offener Brief an die Novembergruppe

in : *Der Gegner*, 2^e année, nos 8-9, Berlin, 1920-1921.

Position de Heartfield sur le photomontage et sa fonction politique pour les masses.

JOHN HEARTFIELD

Le photomontage

Les piliers de la culture et de la morale bourgeoises commencèrent à s'effondrer sous l'influence de la guerre impérialiste de 1914-1918. Les artistes prenaient du retard sur les événements. Le crayon se révélait être un moyen trop lent. Il était débordé par les mensonges répandus par la presse bourgeoise. Ne pouvant tenir le tempo, les artistes révolutionnaires restaient à la traîne, ils ne parvenaient pas à fixer toutes les étapes de la lutte du prolétariat...

L'artiste prolétarien doit bravement regarder en face le fait que la photographie a continué d'évoluer. Si je rassemble des documents photographiques et que je les dispose face à face intelligemment et habilement, ils exerceront sur les masses un effet énorme de propagande et d'agitation. Pour nous, c'est cela le plus important. C'est la base de notre travail. C'est pourquoi notre tâche est d'agir sur les masses de la façon la meilleure, la plus forte, la plus profonde.

Si nous y parvenons, nous aurons alors donné naissance à un art véritable.

John Heartfield in : *E. Siepmann*, Berlin, 1977, p. 7

MAX ERNST

Lettre à Tristan Tzara

Lieber Tzara (bis)

après le 13.11.21
Cher Tzara (bis)

Les deux Eluard partis, les deux Ernst sont tombés en enfance. Wer trägt nun die brennende fahne im zopf wer lockt das idyllische Reh usw. usw. da capocasar. Ils ont laissé une tristesse progressive par leur départ. Breton m'écrit que vous voulez retourner en Tirol prochainement. Qu'est-ce que ça veut dire « prochainement » ? En hiver déjà ? Et pour quelles raisons ? Si c'est seulement pour vivre meilleur marché, Lou et moi, nous vous demandons de venir chez nous aussi longtemps que vous voulez. Vous demeurez chez nous. Auch können Sie hier einiges Geld verdienen, indem Sie französisch sprechen. Sie brauchen sich dabei gar nicht anzustrengen, nur mit einer reichen Dame Tee zu trinken, ausgezeichneten Kuchen zu essen, zu soupieren mit besten Weinen und dergleichen erlesenen