

Hanne Bergius

Kurt Schwitters « Créer du nouveau à partir de débris »



Détail du *Merzbild*, 1919

Hanne Bergius: Kurt Schwitters „Créer du nouveau à partir de débris“, in: Cat. Serge Lemoine: Kurt Schwitters, Centre Georges Pompidou, Paris: Editions du Centre Pompidou 1994, 38 – 45. ISBN 978-2-858507-99-3

L'invention de Merz

Le terme choisi par Schwitters en 1919 pour dénommer ses travaux et ses actions, le mot Merz, est – comme à peu près tout ce qu'il employait – un fragment, que l'on voit apparaître pour la première fois dans un collage¹ présenté lors de sa première exposition à la galerie Der Sturm, en juin 1919, et diffusé ensuite sous forme de carte postale.

« J'appelai "MERZ" ce procédé nouveau dont le principe était l'usage de tout matériau. C'est la deuxième syllabe du mot "Kommerz" [commerce]. Elle apparut avec *MERZbild* [tableau Merz], un tableau où, parmi des formes abstraites, on pouvait lire l'intitulé MERZ, découpé et collé à partir d'une annonce pour la KOMMERZ- UND PRIVATBANK. [...] Pour ma première exposition de ces assemblages dans la galerie berlinoise Der Sturm, je cherchai un terme pour désigner ce nouveau genre, car je ne pouvais ranger mes tableaux sous les anciennes étiquettes, tels l'expressionnisme, le cubisme, le futurisme et autres. J'appelai alors "MERZbilder" tous mes tableaux, comme un genre dont témoignait cette pièce caractéristique². »

La stratégie de métamorphose ironique, qui définit Merz, provient de l'influence du mouvement Dada, mais aussi des premiers collages cubistes et futuristes que l'on pouvait apercevoir à la galerie Der Sturm.

Pour Schwitters, Merz converge avec le début d'une ère nouvelle. Après la « Révolution glorieuse³ » de novembre 1918, quittant son domicile de Hanovre, trop provincial, il se laisse gagner par l'atmosphère de renouveau qui règne à Berlin. « Je me sentais libre, et il fallait que je clame ma joie à travers le monde. Pour des raisons d'économie, je pris, pour ce faire, ce que je trouvais, car nous étions un peuple tombé dans la misère. On peut aussi crier en utilisant des ordures, et c'est ce que je fis en collant et clouant. J'appelais cela Merz, mais c'était ma prière au sortir victorieux de la guerre, car une fois de plus la paix avait à nouveau triomphé. De toute façon, tout était fichu, et il s'agissait de construire des choses nouvelles à partir des débris. C'est cela Merz. Je peignais, clouais, collais, écrivais et vivais le monde à Berlin⁴. »

« Je ne voyais pas au nom de quoi on n'aurait pas pu utiliser des vieux billets de tramway, des bouts de bois nettoyés, des tickets de vestiaire, des barres de fer ou des morceaux de roue, des boutons, tout le vieux bric-à-brac des greniers ou des décharges comme matériel pour un tableau, au même titre que les couleurs fabriquées en usine. C'était en quelque sorte une perception

sociale, et du point de vue artistique, un plaisir privé, mais surtout la dernière conséquence⁵. »

Quoique ce type de collage, avec l'innovation de l'usage d'objets existants, apparaisse lié au choc culturel du mouvement Dada, il faut également remarquer sa parenté avec le cubisme, le futurisme ou l'orphisme de Delaunay. Ce qui intéressait Schwitters n'était pas la citation isolée, mais la synthèse, l'intégration de ce matériel dans une composition méticuleuse : lignes parcourant l'image, surfaces construites grâce aux couleurs et aux glacis, avec, derrière les grillages métalliques, morceaux de bois, tickets, coupures de journaux et autres restes de la vie quotidienne, une structure d'ensemble, le plus souvent recouverte d'une couche de couleur vert bouteille. Le terme Merz lui-même, « grâce à l'accord des autres parties de l'image, en était devenu à son tour une partie, et c'est ainsi qu'il devait y figurer⁶. »

Provoquée par l'emploi du verre bouteille ou des restes de la vie quotidienne, cette sensation de mélancolie paupériste était simultanément contrebalancée par une gaieté qui lui appartenait en propre, accompagnant Merz non seulement comme un effet, mais comme sa condition de possibilité – une gaieté ironique, produite par l'usage expérimental de « vestiges sordides », qui reformait l'unité du tragique et du comique. Muni de ce concept, Schwitters se rapprochait de la définition dada d'une figuration qui serait « tout à la fois bouffonnerie et messe des morts⁷. »

L'habit noir dans lequel Schwitters apparaissait en public ou sur des cartes postales représentait l'« expression poétique » de son état d'esprit après la guerre, au sens baudelairien : « symbole d'un deuil perpétuel [...] – immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois⁸. » C'est en effet peu après la guerre qu'il réalise *Lustgalgen* [Le Gibet du plaisir], sculpture Merz, puis, en 1920, *Kathedrale des erotischen Elends* [Cathédrale de la misère érotique], début du *Merzbau*.

Prélevant le terme Merz dans l'inventaire d'une société déchirée et morbide, Schwitters y arrache aussi l'insignifiante conjonction « und » [et], transformée en signal au sein d'un collage. Ce petit mot, habituellement destiné à créer des liaisons à l'intérieur de la phrase, devient autonome hors de son contexte – événement symbolique qui éclaire l'ironie et le tragique de Merz. En 1914, Franz Werfel écrivait déjà à propos de cette conjonction : « On dirait que le "et" »

entre les choses se rebelle, nous sommes tous jetés dans une effrayante confusion. L'abondance des opinions et des organismes apporte le soupçon en nos cœurs, nous sommes désarmés devant l'unicité, qui ne produit pas l'ordre de l'unité, [...] tout gît sans lien, en tas, et une solitude affreuse rend la vie muette⁹. » Si le collage de Schwitters rend compte, dans sa fragmentation, de ce point de vue mélancolique, il faut remarquer également la distance, voire l'ironie, contenue dans la conjonction, qui renvoie aussi implicitement à l'expression "et alors!".

Le désordre et la perte du sens mélancoliquement observés par Werfel provoquent chez Schwitters un retournement, une métamorphose ironique du principe du collage : réunir les parties divisées, séparées, dans une nouvelle forme d'unité – le concept Merz, la capacité de son art de se saisir de toute chose et d'en révéler les connexions, car Schwitters définissait Merz en ces termes : « mettre de préférence en relation toutes les choses du monde¹⁰ ».

Mais cette métamorphose conserve un aspect de conciliation, qui devait faire entrer Schwitters en conflit avec les Dadas de Berlin.

39

Merz ne signifiait pas seulement un retournement essentiel du "rien" dada, mais l'inversion de la perte du sens en comble du sens "en un tout". Pour Schwitters, la mise en relation remplace les attaches traditionnelles, culbute ironiquement les hiérarchies, les structures causales ou perceptives. Grâce à cette liberté des relations entre les choses, il créait la possibilité d'une fixation inhabituelle sur les objets, par les rapprochements les plus divers, du banal au mythique.

Dans ses collages, et surtout avec le *Merzbau*, Schwitters filtrait les "relations" entre le temps et la vie, le jeu et l'imagination, réalisant le lien entre l'expérience subjective et l'expérience collective – des relations que les sciences, la politique et la religion n'étaient plus capables de faire. Ainsi, le concept Merz reprend la signification autrefois échue aux cultes et aux mythes, dans laquelle le présent, le souvenir et l'espoir fusionnent sous la forme de la révélation. Avec son mélange de traces et de fragments divers, Merz s'apparente à la pensée mythologique, qui rassemble la tradition historique, les souhaits, les peurs, les rêves et le quotidien – et dont les effets ressemblent beaucoup à une « Cathédrale de la misère érotique¹¹ ».

La création de cette relation entre « toutes les choses du monde » est pla-





Das Unbild [Le Tableau-Et], 1919
assemblage
35,8 x 28 cm
Staatsgalerie, Stuttgart

cée sous le signe d'une dialectique résignée entre les ruines de l'histoire et un progrès forcené. Pour ne pas être balayé par l'ouragan du progrès, comme le Paul Klee d'*Angelus Novus* (1920), Schwitters s'ouvre à l'instant vécu et ancre les traces des événements passagers d'un monde à la dérive en les consolidant dans ses collages sous l'espèce de billets, de tickets d'entrée, de lettres, de documents, etc. C'est ainsi que Merz conjure la fuite du temps.

Le refus de la fuite du temps se trouve justement ritualisé dans les collages et dans le *Merzbau*. Les fragments du quotidien y ont un caractère de fétiche : l'aura de Merz. L'instant passager s'y voit consacré pour la première fois par une sédimentation concrète.

Le *Merzbau* fournit à Schwitters l'occasion d'exploiter un motif déjà illustré par Nietzsche, « conforme à notre âme propre » : le labyrinthe. Se mettre « au rythme du souffle de l'âme », tel était bien l'un des souhaits avant-gardistes de l'époque, de Finsterlin à Hausmann, de Carl Einstein à Johannes Baader, dont le « Plasto-dio-dada-drama » peut être aperçu comme l'impulsion principale de la *Merz-Säule* [colonne Merz].

Merz signifiait pour Schwitters le montage et le collage des rapports entre le monde, la vie, l'artiste et l'art — une œuvre d'art totale, dont les deux piliers étaient l'esthétisation de la vie et l'animation vitale de l'art. Élargissant la dénomination Merz à ses poèmes, puis à l'ensemble de ses activités, il devait finalement s'appeler lui-même Merz, jouant de la structure solipsiste de son art. « En vérité c'était lui-même qui était une œuvre d'art totale¹² », disait Hans Richter. Merz devait être capable, « dans un futur encore imprévisible, de transformer le monde entier en une gigantesque œuvre d'art », prophétisait Schwitters en 1923. Seul Merz pouvait développer des forces qui surmonteraient les relations d'aliénation. L'art devait avoir la vertu de « sauver l'homme du (tragique) chaos de la vie¹³ ». Par cette institution de Merz comme une force créatrice de figuration et de transformation, Schwitters déployait un processus de métamorphose subjective qui devait rester ironique, parce que déterminé par des bonds entre passé et présent, haut et bas, religieux et profane, art et politique.

Merz et Dada : points communs et différences

Depuis 1918-1919, Schwitters avait appris les diverses stratégies du mouvement Dada. Merz et Dada étaient sup-

posés fonctionner comme des marques, produire une distinction publicitaire dans la pluralité des mouvements artistiques de l'époque et amener la popularité par la provocation et le scandale. Tout comme les artistes dadas, Schwitters employait indifféremment tous les moyens de l'art, et cela en direction du grand public.

Objet ironique de Dada comme de Merz, la presse ne fournissait pas seulement le matériel des collages, mais aussi un outil essentiel aux deux mouvements en tant que support médiatique. Schwitters et les Dadas communiquaient aux journaux les annonces des soirées, les articles de protestation, les manifestes, les réactions aux soirées. À chaque manifestation, ces derniers répondaient à leur tour par de longs commentaires, semblant légitimer ces actions qui allaient à la rencontre de l'esprit du temps et forgeaient leurs propres mythes.

Non sans indignation, le *Welt am Montag* du 20 septembre 1920, sous la plume d'un certain Dr Frosch, dénonçait cette stratégie publicitaire : « Qu'est-ce que Dada ? C'est l'art sans l'effort spirituel, dans la bouche des philistins, pour parvenir à un dividende plus ou moins considérable. Découpe à l'aveuglette avec des ciseaux dans une feuille imprimée [...] des mots ou des bouts de mots, et colle-les les uns derrière les autres selon une forme schématique : tu obtiendras ainsi un poème dada. Tu auras la joie de le voir immédiatement publié dans une centaine de journaux avec, bien sûr, un petit post-scriptum méprisant ou même une plainte sur la dégradation de la littérature moderne, mais il est imprimé, et si tu répètes l'opération, ton nom sera connu de tous ceux qui lisent ce qui est imprimé. Cloue une tranche de pain sur un moule à gâteau, ajoute un peu de morve, quelques couleurs, et colle dessus six allumettes brûlées : tu obtiendras ainsi un tableau dada. Peut-être même un *Merzbild*. Et tu auras la joie d'apercevoir des critiques en vue, de ceux qui ne jettent qu'un coup d'œil furtif à un tableau sur cent, contempler ton œuvre et s'exciter dessus dans leurs feuilles, qui annonceront la nouvelle de ton existence à tous les vents. Donne-toi sans autre raison le titre de Dada mondial, Super-Dada, Didlidum-Dada, ou Dada-rien-à-faire-de-ça, et cette auto-proclamation sera publiée, aussi loin que résonne la langue allemande, avec la même promptitude que si tu avais été nommé chancelier du Reich ou couronné du prix Nobel¹⁴. »

Comme le montre cet article, Dada et Merz étaient devenus la balle universelle que se renvoyait l'opinion publi-

Die Heilige Bekummernis
[La Sainte Affliction]
vers 1920. Œuvre détruite



40

Die **Dadaisten**
kommen ^{Mittwoch} 18. Febr. 7 U. Curiohaus
Baader-Hausmann-Huelsenbeck
Simultangedicht, Proklam, Konz rt, Vorträge
Reklameketch
Bum-Bum-dada.
Karten bei Leichsenring, Käse, Tietz,
Wichers, Heinz-Altona, Gebr. Helbuth-
Barnbeck, Saling, Wandsbecker Chaussee
und an der Abendkasse.

Programme pour la soirée des Dadaïstes,
le 18 février 1920, à Hambourg
Bibliothèque Jacques Doucet, Paris

que. Chacun de ces termes connus de multiples associations – du fait du public aussi bien que des artistes eux-mêmes. Il y eut des soirées Merz, des poèmes Merz, des dessins Merz, et le grand Merz que Schwitters donnait, comme cela avait été le cas pour Dada, comme « l'âme du monde », « le meilleur savon au lait du monde », ou encore « le clou¹⁵ ». L'omniprésence des annonces ou des affiches publicitaires avait joué un rôle important dans le choix des termes Merz ou Dada. La tolérance publique, chaque jour rappelée par le jeu quotidien des significations dans la publicité, le commerce ou la presse, devint un ingrédient constitutif de leurs concepts ironiques, manière de coup bas porté au pathos de la volonté d'art expressionniste. Tout comme Dada, Merz devait aussi ne rien signifier, et ainsi préserver le mouvement de toute chose. Plutôt que d'évacuer le présent pour en appeler à un futur utopique, l'actualité représentait pour ces mouvements une obligation urgente.

Malgré ces points communs, Merz et Dada présentaient de nombreuses différences. Il y avait d'abord le contraste du point de départ des artistes : Hanovre était une petite cité insipide, Berlin, l'espace central des conflits économiques et politiques, qui attirait néanmoins Schwitters. Alors que le dadaïsme berlinois était un club rassemblant une communauté hautement hétérogène, Merz était, selon l'expression de Schwitters, « un chapeau absolument individuel, qui n'allait qu'à une seule tête ».

Pourtant, en 1918-1919, Schwitters se sentait très largement lié au mouvement Dada. En 1919, il devait participer à la dernière manifestation dada en Suisse, dite du Zeltweg, et y présenter son collage *Konstruktion für edle Frauen*¹⁶ [Construction pour dames nobles]. Cette même année, la page de titre de son recueil *Anna Blume*, publié aux éditions Steegemann (Hanovre), est barrée par la mention « Dada », en diagonale. En 1920, au contraire, il écrivait sur son *Haar-Nabelbild* [Tableau aux cheveux et au nombril] (*Merzbild* 21 B) : « Merz n'est pas Dada », et l'on pouvait lire sur la jaquette de son portefeuille lithographique *Die Kathedrale* [La Cathédrale] le mot : « Antidada ». Ses prises de position « antidada » devaient se renforcer en 1922 ; la dernière page des *Memoiren Anna Blumes in Bleie* porte cette déclaration : « Kurt Schwitters n'est pas un Dada, mais le fondateur de l'art Merz et de l'art i¹⁷. »

Les différences conceptuelles de Schwitters avec Dada expliquent pourquoi, malgré sa grande proximité avec le mouvement, sa propre compréhension

Konstruktion für edle Frauen
[Construction pour dames nobles], 1919
assemblage
103 x 83,3 cm
Los Angeles County Museum of Art

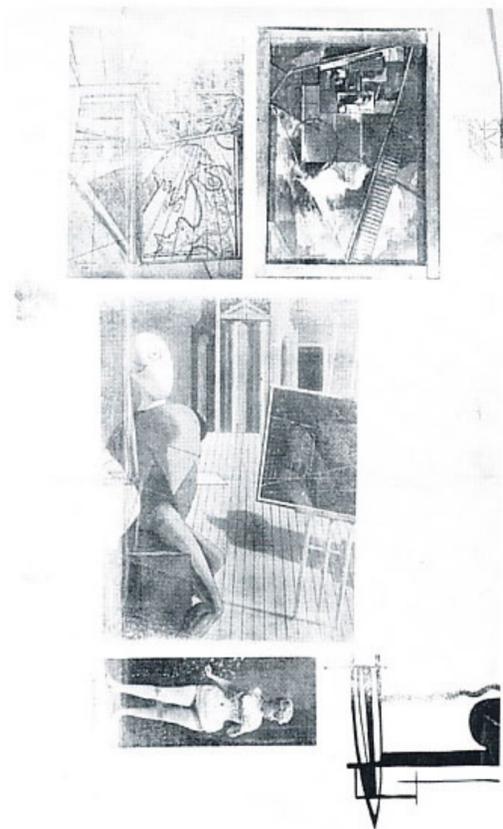


Planche issue du projet Dadaco de Tristan Tzara et Richard Huelsenbeck, 1920
Berlinische Galerie, Berlin
(Archives Hannah Hoeh)

artistique ne pouvait entrer qu'avec peine en relation avec celle des artistes berlinois.

Selon l'expression de Hans Richter, Schwitters était « absolument, sans réserves et vingt-quatre heures par jour pour l'art¹⁸ ». Au contraire, le mouvement Dada se définissait comme un affront à l'art, en tant que référent du système de valeurs et de la culture bourgeoise. De ces positions antagonistes devaient naître différentes postures de création individuelle. Schwitters pouvait se reconnaître dans sa période académique et s'y adonner parallèlement à ses montages, tandis que les Dadas revendiquaient la rupture avec la tradition, incluant la négation de l'œuvre personnelle, ce qui interdisait toute forme de continuité. Alors que le principe créateur reposait ici sur la contradiction perpétuelle avec soi-même et son œuvre propre, pour Schwitters, rien ne devait être perdu, « même si cela avait été faux et pesant¹⁹ ».

Là où les Dadas berlinois voyaient un changement de la fonction de l'art, souhaitant lier « l'art et la vie », et répondre au défi du combat du prolétariat, Schwitters se prononçait pour un art libéré de toute fin et de toute tendance, un art harmonique « du jeu avec des problèmes sérieux²⁰ », tendant à l'égalité de ses parties constitutives. Là où le mouvement Dada provoquait les oppositions et voulait découper au ciseau dans le vif de la vérité, Schwitters se donnait pour but l'équilibre et l'harmonie. L'étiquette de « président du Reich » constituait à ses yeux un signe des temps au même titre que celle de « travailleur ». Par le travail du collage, ces termes devaient perdre « leur poison propre », être « dématérialisés²¹ » et « informés²² ». Pour Dada, tout au contraire, le matériel servant aux montages devait renvoyer directement à la réalité, permettre une lecture socialement intelligible et pouvoir être vérifié sur le plan documentaire, puisque son horizon était les conditions de l'existence réelle. À dire vrai, Schwitters ne poussa jamais la « dématérialisation » de ses citations au point qu'elles auraient perdu toute signification. Aussi autonome que soit la vérité représentée par le collage, il ne souhaitait pas dissimuler sa densité, empêcher le jeu des significations ni éviter les histoires qui pouvaient s'y raconter²³. Pourtant, même le matériel qu'il utilisait était différent de celui employé par les Dadas : non les photographies des journaux illustrés, mais les chutes des articles politiques – même les détritiques. Là se situait son intention critique : le renversement de la revendication sociale de l'art par la mise en valeur des rebuts.

Schwitters n'entra cependant jamais dans un processus de destruction. Il jouait plutôt du processus créateur de la métamorphose ironique et transformait les prises de position radicales de Dada en un élargissement constructif des possibles de l'art. Schwitters convertit ainsi plusieurs manifestations anti-artistiques dadas, par exemple : le poème des voyelles en *Ursonate*, le collage en *Merzbau*, le scandale en soirées Merz pleines d'humour, l'éclaircissement en divertissement, la revendication d'un dépassement du marché de l'art en publicité du marché de l'art, l'anti-art en élargissement de l'art.

Par cette conception de Merz, Schwitters abandonna la radicalité dadaïste, ce qui faisait de lui, selon Max Ernst, un « Dada de la majorité » – allusion aux « socialistes de la majorité », qui trahissaient les aspirations révolutionnaires du socialisme.

Les relations personnelles de Schwitters avec les Dadas de Berlin

Ces différences conceptuelles entre Merz et Dada n'empêchaient pas l'établissement de relations, allant de l'amitié avec Hausmann et Hoeh, à la franche hostilité avec Grosz et Huelsenbeck.

Schwitters avait fait état en 1919 au *Romanischen Café*, devant Raoul Hausmann, de son souhait d'adhérer au Club Dada. Par son refus, ce dernier, jusqu'alors si hétérogène, allait se montrer un club particulièrement fermé. « Dada rejette absolument et avec la dernière énergie des travaux comme le célèbre *Anna Blume* de M. Kurt Schwitters²⁴ », écrivait Huelsenbeck dans l'*Almanach dada*, l'accusant de ne vouloir s'affilier au mouvement que par souci pécuniaire. Étayant sa critique par des attaques contre la personne même de Schwitters, il lui reprochait l'absence des « qualités démonstratives » provocatrices, comme « l'audace, le goût de l'aventure, l'envie d'aller de l'avant, le mordant, la force de conviction », dispositions qui assuraient le caractère pamphlétaire des montages ou des manifestations dadas. Schwitters ne disposait que de « qualités poétiques » ; il était le « Spitzweg abstrait », le « Caspar David Friedrich de la révolution dada²⁵ », « un indémodable romantique allemand à la Jean Paul²⁶ ». Au rejet de Huelsenbeck s'ajoutait celui de Grosz. Hausmann décrit ainsi l'une de leurs rencontres : « [Schwitters] accompagnait Arp vers la Nassauischen Strasse, où vivait Grosz en 1920. Arrivés devant l'appartement, Arp sonne. La porte s'entrouvre, et Grosz apparaît dans l'entrebâillement. Mais dès qu'il aperçoit Schwitters, qu'il ne supportait pas, il dit : « M. Grosz n'est

Raoul Hausmann, *Collage P*, 1921
collage
31,2 x 22 cm
Hamburger Kunsthalle, Hambourg



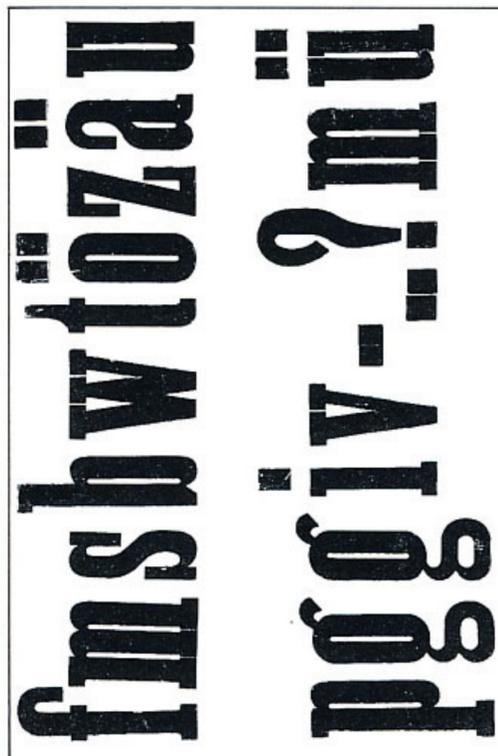
An Anna Blume, 1919
affiche
Historisches Museum, Hanovre

pas là”, et claque la porte au nez des deux visiteurs. Ces derniers redescendent l’escalier. Arrivés en bas, Schwitters dit à Arp : “Un instant, j’ai oublié quelque chose”, remonte l’escalier, suivi par Arp, et sonne à nouveau. La porte se rouvre, Grosz réapparaît – et Schwitters de lancer : “Je voulais juste vous dire : je ne suis pas Schwitters.” Cela fait, il quitta tranquillement les lieux avec Arp, laissant Grosz quelque peu décontenancé²⁷. »

Schwitters fut assurément atteint par le refus des Dadas. Malgré la présentation de ses collages en 1919 à la galerie Der Sturm puis à la « Grosse Berliner Kunstausstellung » de la Lehrter Bahnhof, il ne fut pas admis à participer à la « Première Foire internationale dada » de 1920. Ce qui explique le ton polémique de ses prises de position dès cette année : « Dada est un ramollissement du cerveau doublé d’un comportement de trafiquant. On organise l’idiotie, froidement et avec un remarquable sens du commerce, et on fait celui qui regarde ailleurs au moment d’encaisser le montant prohibitif du ticket d’entrée²⁸. »

Schwitters retournait donc à Huelsenbeck le reproche pécuniaire. En 1921, dans l’article « Merz » publié dans *Der Ararat*, il inventait la métaphore des “nucléo-Dadas”, représentants du noyau originel des dadaïstes suisses, opposés aux “Huelsendadas” de Berlin (pelure-Dadas) : « À l’origine, seul le noyau Dada existait ; des Huelsendadas se sont détachés du noyau primitif sous l’impulsion de leur chef Huelsenbeck, emportant avec eux, lors de la scission, des parties du noyau. L’épluchage s’est accompli à grand renfort de hurlements, sur fond de Marseillaise et avec distribution de coups de pieds avec les coudes, tactique dont Huelsenbeck use encore aujourd’hui. Sous Huelsenbeck, le dadaïsme est devenu une affaire politique. [...] Par principe, Merz aspire exclusivement à l’art, car aucun homme ne saurait servir deux maîtres. [...] Je dois dire qu’une étroite amitié artistique lie Merz au noyau dadaïste et à l’art de ces Dadaïstes : Hans Arp, que j’aime particulièrement, Picabia, Ribémont-Dessaigne [sic] et Archipenko. Selon les propres termes de Huelsenbeck, l’Huelsendada s’est « fait l’historion de Dieu », tandis que le noyau Dada s’en tient aux bonnes vieilles traditions de l’art abstrait²⁹. »

Schwitters fut soutenu dans son entreprise par un concitoyen de Hanovre, Christof Spengemann, également fort critique, dans sa revue *Der Zweemann* (octobre 1919-août 1920), à l’encontre des visées nihilistes du mouvement berlinois. Faisant preuve de tolérance, il



Raoul Hausmann, *fmsbw*, 1918
poème-affiche
33 x 48 cm
Musée national d’art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris

publia néanmoins le manifeste de Hausmann, Huelsenbeck et Golyscheff « Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland ? » [Qu’est-ce que le dadaïsme et que veut-il en Allemagne ?], ainsi que le « Dadaistische Manifest » [Manifeste dadaïste] de Huelsenbeck³⁰. Malgré l’aspect solitaire de la démarche de Schwitters, il n’en attirait pas moins dans son sillage les publications dadas à Hanovre. Plusieurs articles dadas parurent dans la revue *Die Pille*, de Bernhard Götrup, entre septembre 1920 et janvier 1922, mais la majorité des textes dadas étaient publiés par les éditions Paul Steegemann. La collection “Silbergäule” accueillit les travaux de Huelsenbeck, Mynona, Schwitters, Arp, Serner et Melchior Vischer³¹. C’est là que Schwitters fit paraître *An Anna Blume* [À Anna Blume], qui atteignit les 13 000 exemplaires. Huelsenbeck pouvait pour sa part prendre la parole dans *Der Marstall*³².

Dans la controverse qui opposait Schwitters aux “Huelsendadas”, il apparut bientôt qu’aucun des deux camps n’acceptait l’ironie de l’autre. Autant Huelsenbeck et Grosz refusaient de s’engager sur le terrain de la critique culturelle contenue dans les collages de Schwitters, autant ce dernier refusait de comprendre le sens politique de leurs provocations ou de leurs coups de bluff – par exemple, la création d’un “Zentralrat dada”. « L’art que nous appelons de nos vœux n’est ni prolétaire ni bourgeois car, plutôt que d’être influencé par les rapports sociaux, il développe des forces susceptibles d’influencer la culture tout entière. Le prolétariat est un état qui doit être dépassé ; la bourgeoisie est un état qui doit être dépassé³³ », écrivaient Schwitters, van Doesburg, Tzara, Arp et Spengemann dans le « Manifest Proletkult ».

Ce n’est qu’à partir de 1924 que Schwitters modifia son appréciation de ses “ennemis” Huelsenbeck et Grosz : « Après 1918 et pendant plusieurs années, sévit à la place de Dada un expressionnisme généralisé et révolutionnaire – tant que la révolution fut à la mode. C’est pourquoi les Dadas de Berlin, eux aussi, se comportèrent de manière révolutionnaire. Mais pendant que l’expressionnisme, coquet, faisait des grimaces révolutionnaires, Dada accomplissait des actes révolutionnaires, pour pouvoir frapper encore plus fort. Huelsenbeck, un des personnages les plus intelligents de notre temps, avait parfaitement compris que, à ce moment, rien ne pouvait mieux bousculer les âmes engraisées que le communisme. [...] Grosz créa une formule politique radicale [...] ; à ses yeux, Dada était, pour un temps, un moyen d’action politique – au contraire de

Programme d'une soirée prévue à
Brunswick,
le 23 novembre 1923
manuscrit de Kurt Schwitters
Schwitters Archiv, Hanovre

PROGRAMM
für den MERZ = Abend von Kurt Schwitters
im Deutschen Hause in Braunschweig am
23. 11. 23.

1. PAUSE.
2. ANSPRACHE ZUR BERUHGUNG.
3. URSACHEN UND BEGINN DER GROSSEN GLORREICHEN
REVOLUTION IM REVON (30 MIN.)
4. PAUSE (VERKAUF VON BÜCHERN UND ERTRISCHUNGEN)
5. GEDICHTE
 - a. ANANNA BLUME
 - b. DER BAHNHOF
 - c. LEISE
 - d. DENATURIERTE POESIE
- e. 4 (ZAHLENGEDICHT)
- f. BLRP (URLAUGEDICHT)
- g. ZUGABE ~~BLRP~~ NUR AUF WUNSCH.
6. SCHLUSS! (DAUERT 10 MINUTEN.)

NACH SCHLUSS AUF WUNSCH VORTRAG
DER SONATE IN FMS. DIESER VORTRAG
DAUERT 15 MINUTEN UND IST AUSSER
PROGRAMM FÜR GELADENE GÄSTE.
DER VORTRAGENDE LADET HIERZU ALLE
GUTWILLIGEN UND NUR DIE MUSIKALI-
SCHEN BESUCHER DES ABENDS EIN.
UNTER DREI HUNDERTEN WÜRDEN VOM VOR-
TRAGENDE MIT SCHLUSS BEANTWORTET.

43

Janus im großen Saal
St. W. Sigel. 24. 9. 23. Prunzig
Wienfeld. eine Gruppenarbeit.

Lieber Janus von Grawand!

Am Freitag d. 24. September 1923 in Hannover
einmal Abend DADAREVON geben.

Winnthunder:
Grawand
Grawand
Petrov-Doesburg
Hannemann
RAOUL
HAUSMANN

Winnthunder am 25. 9. einen Abend in Hannover
und am 26. in Janus. Auf dem neuen Komman-
do Platz mit Lassitzky, Fahn-Heffl, Grawand, Sigel,
Grawand, Moholy. Wir wollten den Abend bei Grawand
geben. Grawand hat die Sache schon längst auf sich
überlassen. Grawand will aber bei Grawand sein, der
wird dann kommen. Wenn Grawand nicht kommt, können wir
kommen. Lotte hat die Sache schon längst auf sich
überlassen. Lotte hat die Sache schon längst auf sich
überlassen.

Lettre annonçant la soirée DADAREVON
à la Galerie von Garvens, Hanovre,
septembre 1922

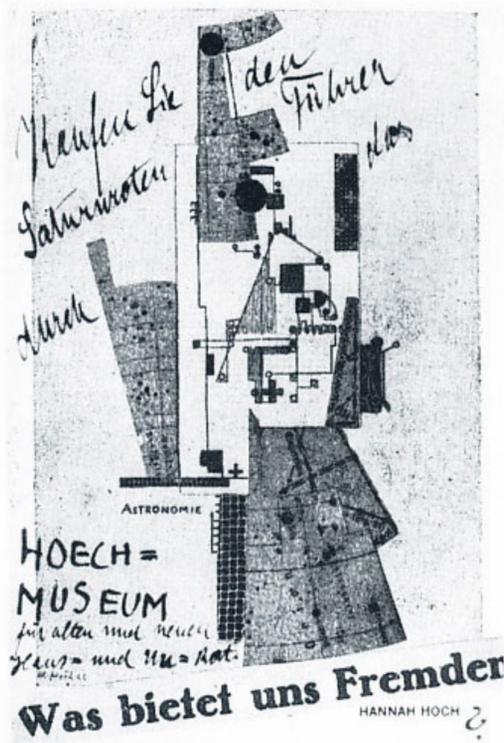
Huelsenbeck, pour qui le communisme
était un moyen d'action dada³⁴. »

Raoul Hausmann et Hannah Hoeh
n'étaient pas concernés par la polém-
ique opposant Schwitters aux Huel-
sendadas. Dès 1921, la rencontre du
Romanischen Café s'était transformée
en une solide amitié artistique. La diffé-
rence d'appréciation du rôle politique
de l'art aurait pu conduire à des que-
relles : Hausmann, lui aussi, était
convaincu de la nécessité de soutenir la
lutte des classes Dada – néanmoins, il
considérait les expérimentations litté-
raires et artistiques comme d'un intérêt
vital. On sait que c'est son poème des
voyelles « Fmbsbw », à la soirée du 6
septembre 1921, qui donna le coup
d'envoi de l'*Ursonate* de Schwitters. À
ce moment, Hausmann évoluait pro-
gressivement de la phase dada au
constructivisme, une forme d'art plus
"élémentaire"³⁵. Leur participation com-
mune, cette même année, à *De Stijl* et
Mecano évita à Hausmann d'émettre
des réserves sur le travail de son ami.
Van Doesburg faisait office de messa-
ger entre eux.

Alors que Schwitters rédigeait son pam-
phlet contre les Huelsendadas, Raoul
Hausmann lui dédiait, le 9 avril 1921,
son montage *Dada Cino* : « Cher Kurt
Schwitters. Dada confie son cœur à
Merz. À toi éternellement ! Ton Dada-
raoul Hausmann. » Le centre de son col-
lage intitulé « P » comprenait l'enve-
loppe d'une lettre envoyée par
Schwitters avec l'estampille « Anna
Blume ».

En septembre 1921, Schwitters, sa
femme Helma, Hannah Hoeh et Raoul
Hausmann entreprirent une tournée à
Prague sous le slogan : « Antidada-Pre-
sentismus-Merz ». La tonalité de la soi-
rée, au cours de laquelle furent présen-
tés des danses et des récits grotesques
de Schwitters et de Hausmann, était
nettement antidada. Schwitters récita
son texte Merz « Revolution in Revon »
[Révolution à Revon], « An Anna
Blume » [À Anna Blume], l'alphabet à
l'envers, et les poèmes « Cigarren »
[Cigares] et « Leise » [Sans bruit]; Haus-
mann présenta le manifeste du « Pré-
sentisme » ainsi que « Seelenautomo-
bile » [L'Automobile des âmes].
Schwitters y entendit également
« Fmbsbw ». « Se souvenant fort bien du
scandale dada de février 1920, le
public, qui en aurait volontiers apprécié
un second, fut surpris et gagné par la
nouveau et la perfection de notre
programme³⁶ », écrivait Hausmann.

Ce n'est qu'en 1922, à l'occasion du
congrès constructiviste-dada de Wei-
mar, que Schwitters fut pour la pre-
mière fois officiellement admis dans le

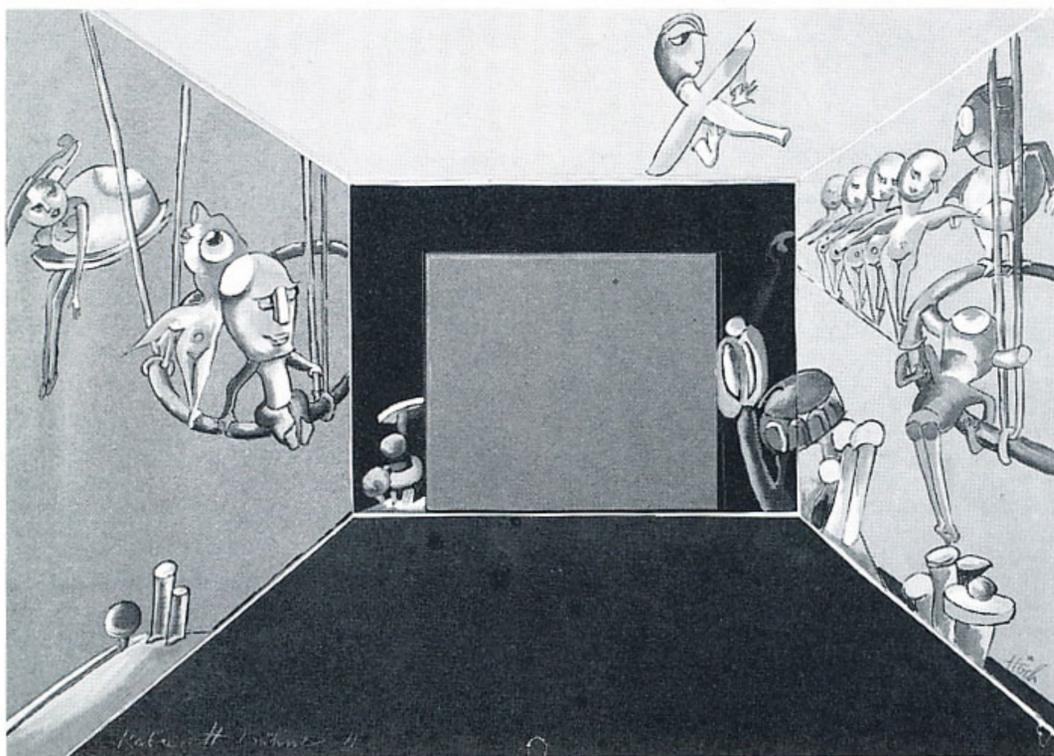


Hannah Hoeh,
Astronomie, vers 1923
carte postale avec collage et texte
manuscrit de Kurt Schwitters
Berlinische Galerie, Berlin
(Archives Hannah Hoeh)

cercle Dada international. Suite à cet
événement, il voulut préparer une
manifestation dada à Hanovre le
30 septembre et demanda au galeriste
von Garvens d'en assurer l'organisa-
tion, « avec toute la publicité néces-
saire³⁷ ». « Dada-Revon », le slogan de la
soirée, était constitué d'une partie du
mot Hanovre à l'envers. Témoignage
de la logique de Schwitters : « Si on lit
Hanovre [*Hannover*] de droite à
gauche, on obtient la combinaison de
trois mots : « re von nah ». « Re » peut
être traduit de différentes manières :
« de retour », ou bien : « à nouveau ». Je
propose la traduction : « de retour ». On
obtient donc la traduction du mot
Hanovre à l'envers : « de retour-de
[von]-près [nah] ». Ce qui sonne juste,
puisque la traduction du mot Hanovre
à l'endroit serait : « en avant vers loin ».
Autrement dit, Hanovre va de l'avant,
vers l'incommensurable³⁸. C'est ainsi
que Schwitters manifestait son patrio-
tisme local. Les invités de la manifesta-
tion furent choisis parmi les constructi-
vistes et les Dadas présents à Weimar :
Théo et Nelly van Doesburg, Tristan
Tzara, Peter Röhl, Werner Graeff, Jean
Arp, Walter Dexel, Max Burchartz,
Moholy-Nagy, sans oublier Raoul Haus-
mann. « Hanovre n'a jamais vécu une
aussi riche soirée dada », expliquait
Schwitters à von Garvens, qui accueillit
l'événement dans sa galerie à la date
prévue.

Une autre manifestation importante fut
la matinée Merz organisée par Schwit-
ters et Hausmann le 30 décembre 1923,
durant laquelle ce dernier présenta son
poème parlé « Die Gestetze des Urlaute
als Seelenmargarine » [Les Lois des sons
primitifs comme margarine des âmes],
ainsi que la danse « Typsi Wang Wang
Rainbow » (« Il dansait comme Ringel-
natz écrivait³⁹ », selon K. Schodder).
Schwitters, quant à lui, rédigea le texte
« Am Anfang war Dada » [Au commen-
cement était Dada]. « Le public était
peu nombreux, raconte Hausmann,
mais la présentation fut très belle. L'un
des numéros était le suivant : toute la
salle était plongée dans le noir, et je
gardais seul une ampoule prête à être
allumée. Schwitters récitait la première
ligne de son poème dans le noir, puis je
faisais la lumière, et l'on m'apercevait
pendant un instant dans une pose gro-
tesque – et ainsi de suite pendant les
vingt lignes du texte⁴⁰. » Ce procédé
constituait une variation sur les
"poèmes mouvementistes", dont le
rythme était déterminé par l'alternance
de la voix et des poses.

Les tendances politiques de l'art de
Hausmann, inexprimées pendant ses
actions avec Schwitters, existaient pour-
tant bel et bien. Hausmann participa en
mars 1922 à la "Commune", à laquelle

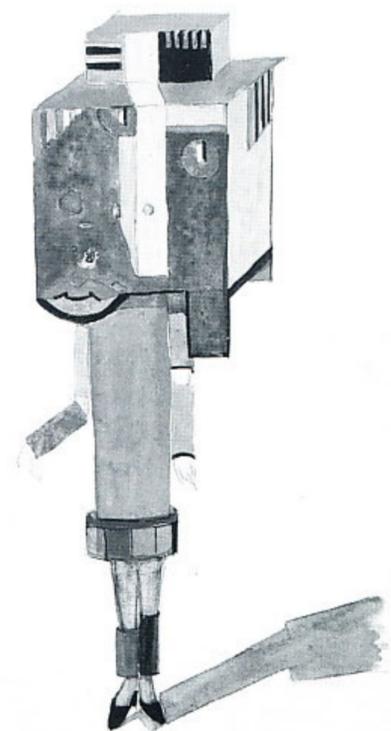
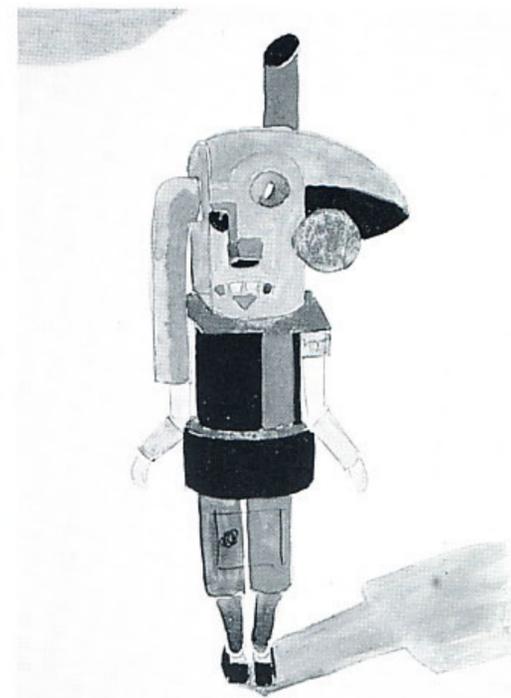


Hannah Hoeh
Décor et personnages, projet pour
l'antirevue *Schlechter und Besser*
[Le pire et le meilleur], 1924-1925
Berlinische Galerie, Berlin

appartenaient Otto Freundlich, Stanislaw Kubicki, Doris Homann, Frank Joseph Esser, Hedwig Mankiewicz (qui deviendra l'épouse de Hausmann en 1923), Tristan Remy, Felix Gasbarra, Herm. F. A. Westphal et Stanislova. Il devait en être le représentant lors du Congrès de l'Union des artistes internationaux et progressistes, qui se tint du 29 au 31 mai 1922 à Düsseldorf. S'opposant à l'égoïsme des différents groupes, il rejoignit une « fraction internationale des constructivistes⁴¹ », proche de la branche progressiste regroupée en 1923 à Cologne autour de Seiwert, avec qui elle organisera l'« Exposition internationale des artistes révolutionnaires », en octobre 1922. L'internationalisme ne se manifestait pas seulement par le rassemblement des artistes, mais aussi par la solidarité avec le mouvement révolutionnaire ouvrier.

L'amitié et la collaboration artistique de Hausmann avec Schwitters s'étendait bien au-delà des frontières de Dada, car il montrait beaucoup d'intérêt à l'art Merz et à l'obsession de Schwitters pour les collages. En témoigne le voyage à Prague de septembre 1921 : à la gare de Lobositz, raconte Hausmann, « sous un ciel vespéral vert pomme, devant un haut talus noir, un misérable réverbère à gaz projetait une pauvre lumière jaune sur le trottoir. Une femme, une statue, était là, les bras tendus, d'où pendaient des chemises et autres vêtements. On aurait dit la fille de Lot transformée en statue de sel. Un homme était agenouillé à terre, entouré de chaussures et d'habits, devant une sacoche remplie de papiers, comme les entrailles d'un animal abattu. Il se démenait avec des ciseaux et un tube de colle sur un morceau de carton. Ces deux personnages étaient Kurt et Helma Schwitters. Je n'oublierai jamais cette image : deux fantômes dans un grand néant sombre, absorbés par eux-mêmes. M'approchant, je lui demandai : "Kurt, que fais-tu là ?" Schwitters leva les yeux, et répondit : "Je me suis rendu compte que je devais encore vite mettre un bout de papier bleu dans le coin inférieur gauche de mon *Klebebild 30 B1*; j'ai presque fini." Voilà comment était Kurt Schwitters⁴². »

Cette compréhension mutuelle devait durer bien au-delà des années vingt. En 1924, d'après Hausmann, les deux artistes firent un projet de film comique pour le réalisateur Robert Siodmak de Dresde et un autre d'anti-opéra, « moitié pantomime moitié mélo⁴³ ». Enfin, dans les années 1946-1947, ils échangèrent depuis leurs séjours d'exil respectifs, Limoges et Ambleside, une correspondance nourrie à propos d'un projet de revue intitulée : *Pin*⁴⁴. La der-



nière trace de leur collaboration, publiée en 1962 à Londres par Jasia Reichardt, donne une image de la force d'inspiration que leur procurait leur amitié – alliance productive de positions si divergentes.

Schwitters entretint, à partir de 1922, une relation artistique non moins intense avec Hannah Hoeh – qui, selon ses propres termes, partageait avec lui une « foi ardente dans la mission de l'art sur le terrain de l'éthique humaine ».

En 1924, en collaboration avec Schwitters et le critique musical Hans-Heinz Stuckenschmidt, elle fit le projet d'une antirevue intitulée *Schlechter und Besser* [Le Pire et le Meilleur], pour laquelle elle devait concevoir le décor et les figurines (dont les esquisses sont aujourd'hui conservées à la Berlinische Galerie). Ce projet aurait dû être un show Merz de dimensions gigantesques, une parodie des revues américaines qui tournaient à Berlin dans les années vingt.

Signe d'amitié tout particulier, seuls Hoeh et Hausmann furent conviés à créer une "grotte" pour le *Merzbau* : la première avec le montage d'une femme à trois jambes, appelée *Bordell* [Bordel], la seconde avec *Mona Hausmann* – une Mona Lisa affublée d'un portrait photographique de Hausmann, « grâce auquel elle perdait son sourire stéréotypé [...] » En outre, Hannah Hoeh publia un dessin abstrait dans le premier cahier *Merz* « Holland Dada » de 1923, et un dessin-collage intitulé « Astronomie » dans *Merz 7* (1924), suivi d'un texte de Schwitters.

Hoeh partageait avec Schwitters non seulement les projets de tonalité dada ou l'ironie créatrice, mais aussi le goût pour la représentation académique de la nature et surtout l'obsession de la collection – étape préparatoire à leurs travaux de montage. C'est pourquoi son récit de la prospection effectuée avec Schwitters au palais Cosel en 1923, dans lequel elle le présente comme une « personnalité de choix », est d'une inestimable authenticité. Ils y rendirent visite, écrit-elle, à un brocanteur niché dans les caves du château : « Notre intérêt se portait tout particulièrement [...] sur les objets en tas dans les coins, peignes, pieds de lampes, gonds de portes, bluettes pour enfants, couverts dépareillés encore en bon état (peut-être avaient-ils quelque valeur métallique) [...], un demi-globe terrestre. Il devait être bientôt incorporé à la colonne. Des clous d'emballage, tor-dus ou droits. Des tire-bouchons – une caisse pleine. Des récipients, qui avaient contenu toutes sortes de mixtures. [...]

Des grattoirs et des ouvre-lettres – tous soigneusement rangés dans des caisses ou en petits tas sur le sol par Gassert [le brocanteur, NdA]. Dans de tels moments, la gaieté m'envahit, je perds toute contenance et je ris, je ris. Kurt se mit en colère. C'était bien la première fois qu'il se fâchait à cause de moi⁴⁵. »

Merz signifiait pour Schwitters jouer « avec des problèmes sérieux ». Dans son montage *Meine Haussprüche* [Mes maximes au logis], Hannah Hoeh intégra la sentence pseudo-biblique de son ami, tirée de « An Anna Blume » : « Laisse-les dire, ils ne savent pas dans quel état est le clocher. »

1. Kurt Schwitters, *Das Merzbild*, 1919 (œuvre disparue). Elle fut achetée en 1919 par le Dr Paul Ferdinand Schmidt pour les collections municipales de Dresde. En 1922, ce dernier citait l'œuvre comme exemple de peinture Merz dans son ouvrage *Die Kunst der Gegenwart*. En 1920, elle fut empruntée par Tzara et Huelsenbeck pour le projet *Dadaco* et fut publiée sous forme imprimée (Berlinische Galerie, Berlin). En 1937, elle tombait sous le coup du « nettoyage du temple de l'art ».
2. K. Schwitters, *Das literarische Werk* (éd. Friedhelm Lach), vol. V, Cologne, DuMont Buchverlag, 1981, p. 252.
3. *Ibid.*, p. 335.
4. *Ibid.*
5. K. Schwitters, « Merz 20 Katalog », in Werner Schmalenbach, *Kurt Schwitters*, Munich, 1984.
6. K. Schwitters, *Das literarische Werk*, op. cit., vol. V, p. 252.
7. Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Lucerne, 1946, p. 78.
8. Charles Baudelaire, *Salon de 1946*, cité d'après Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, 1982, p. 112.
9. Franz Werfel, « Aphorismus zu diesem Jahr », in Franz Pfemfert (éd.), *Die Aktion*, 3^e année, n° 4, Berlin, 1914, p. 903.
10. K. Schwitters, « Merz », *Der Sturm*, XVIII-3, Berlin, 1927, p. 43, in K. Schwitters, *Das literarische Werk*, op. cit., vol. V, p. 187.
11. Hanne Bergius, « In den Jagdgründen des Inventars. Kurt Schwitters, Aspekte zu Merz und Dada », in Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal, Wieland Schmied (dir.), *Deutsche Kunst im XX. Jahrhundert. Malerei und Plastik, 1905-1985*, Munich, Prestel-Verlag, 1986, pp. 441 sq.
12. Hans Richter, *Dada-Kunst und Antikunst*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1964, p. 156.
13. K. Schwitters, Théo Van Doesburg, Jean Arp, Christoph Spengemann, Tristan Tzara, « Manifest Proletkult », *Merz*, n° 2, avril 1923, in Coll. *Kurt Schwitters (1887-1948)* [catalogue d'exposition], Hanovre, 1986, p. 25.
14. Dr Frosch, « Was ist Dada? », *Die Welt am Montag*, 20 septembre 1920.
15. Hugo Ball, « Das erste dadaistische Manifest » (Zurich, 14 juillet 1916), in Burkhard Schlichting (éd.), *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, Francfort/Main, Sulkamp Verlag, 1984, p. 39.
16. K. Schwitters, *Konstruktion für edle Frauen*, 1919. Ill. reproduite in Otto Flake, Werner Serner, Tristan Tzara (dir.), *Der Zeltweg*, Zurich, Steegemann Verlag, 1919, p. 28.
17. K. Schwitters, *Memoiren Anna Blume in Bleie, Hannover. Eine leichtfassliche Methode zur Erlernung des Wahnsinns für Jedermann*, Hanovre, 1922, dernière page.
18. H. Richter, op. cit., p. 142.
19. K. Schwitters, cité d'après W. Schmalenbach, *Kurt Schwitters*, op. cit., p. 78.
20. K. Schwitters, lettre à Raoul Hausmann du 8 août 1946, cit. in Ernst Nündel (éd.), *Schwitters. Wir spielen bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten*, Francfort/Main, Berlin, Vienne, 1975, p. 216.

21. K. Schwitters, « Die Bedeutung des Merzgedankens in der Welt », *Merz 1 Holland Dada*, Hanovre, 1923, p. 10.
22. K. Schwitters, « Die Merzmalerei », *Der Zweemann*, I-1, Hanovre, 1919, p. 18.
23. Cf. l'interprétation de Annegreth Nill, « Rethinking Kurt Schwitters », *Arts Magazine*, janvier 1981, pp. 112 sq. (Part One) et mai 1981, pp. 118 sq. (Part Two).
24. Richard Huelsenbeck, *Dada Almanach*, Berlin, 1920, p. 9.
25. *Id.*, « Dada und Existentialismus », in Willy Verkauf, *Dada. Monographie einer Bewegung*, Teufen, Arthur Niggli, 1957, p. 51.
26. Mehring, *Berlin Dada*, Zurich, 1959, p. 43.
27. Raoul Hausmann, « Kurt Schwitters wird Merz », in Günter Kämpf, Karl Riha (éd.), *Am Anfang war Dada*, Giessen, Anabas-Verlag, 1980, pp. 68 sq.
28. K. Schwitters, « Dada », *Der Bücherwurm*, n° 7-8, 1920, p. 240.
29. K. Schwitters, « Merz », *Der Ararat. Glossen, Skizzen, Notizen zur neuen Kunst*, Munich, II-1, janvier 1921, cité d'après W. Schmalenbach, *Kurt Schwitters*, op. cit., p. 47.
30. Cf. *Der Zweemann*, n° 5, novembre 1919, pp. 18 sq.
31. Cf. Jochen Meyer, *Der Paul Steegemann Verlag (1919-1935, 1949-1960). Geschichte, Programm, Bibliographie*, Stuttgart, 1976.
32. Cf. *Der Marstall. Zeit- und Streitschrift des Verlags Paul Steegemann*, n° 1-2, Hanovre, Leipzig, Vienne, Zurich, 1920, pp. 33 sq.
33. K. Schwitters et al., « Manifest Proletkult », op. cit.
34. Cité d'après W. Schmalenbach, *Kurt Schwitters*, op. cit., p. 47.
35. Cf. Hanne Bergius, *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Giessen, Anabas-Verlag, 1989, pp. 302 sq. (chap. « Elementare Kunst »).
36. R. Hausmann, « Kurt Schwitters wird Merz », loc. cit., p. 66.
37. Cf. *Die zwanziger Jahre in Hannover* (catalogue d'exposition), Hanovre, 1962.
38. K. Schwitters, *Das literarische Werk*, op. cit., vol. II, Cologne, DuMont Schauberg, p. 28.
39. K. Schodder, cité d'après R. Hausmann, *Sieg Triumph Tabak mit Bohnen* (éd. Michael Erlhoff), vol. II, Munich, Éd. Text und Kritik, 1982, p. 211.
40. R. Hausmann, « Kurt Schwitters wird Merz », loc. cit., p. 68.
41. Cf. Ulrich Krempel (dir.), *Am Anfang. Das junge Rheinland. Zur Kunst und Zeitgeschichte einer Region, 1918-1945* (catalogue d'exposition), Düsseldorf, 1985.
42. R. Hausmann, « K. Schwitters [...] », loc. cit., p. 66.
43. Cf. R. Hausmann, « Merz » (1938), *Manuskripte*, 6^e année, n° 1, Graz, 1966, pp. 9 sq.
44. J. Reichardt (éd.), *Hausmann-Schwitters, Pin and the Story of Pin*, Londres, Gaberbocchus Press, 1962.
45. Hannah Hoeh, manuscrit (v. 1923), HHC, Berlinische Galerie.