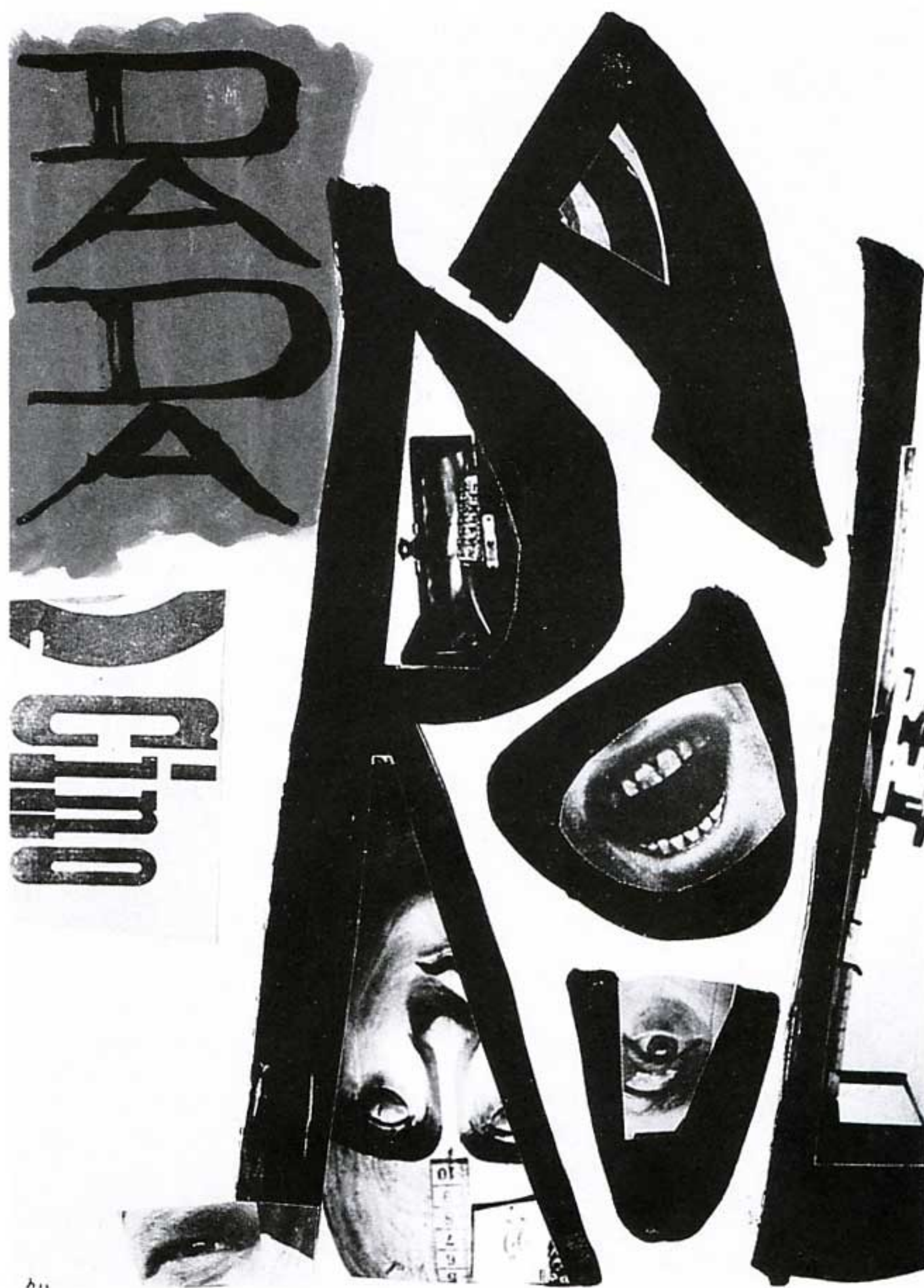


1. Hausmann, *Dada*
Raoul, 1951,
collage, 37,5 x 30 cm,
Musée départemental
d'art contemporain
de Rochechouart ;
cat. exp., *Der Deutsche
Spiesser Ärgert Sich.*
Raoul Hausmann
1886-1971,
Berlinische Galerie
éd., Museum für
Moderne Kunst,
Photographie und
Architektur, Stuttgart,
Hatje, 1994,
ill. p. 256.
© 2014
ARS, New York/
ADAGP, Paris et
Musée départemental
d'art contemporain
de Rochechouart



HANNE BERGIUS

DADA RAOUL DANS LES ANNÉES CINQUANTE

RECONSIDÉRER DADA

Lorsque Hausmann se réclame à nouveau, dans les années cinquante, de ses travaux dadaïstes, il convoque une complexité qui reconnaissait l'interdépendance des opposés et le choix fondamental d'une culture créatrice vivante, tournant le dos aux confrontations statiques, habituelles à l'époque, entre abstraction et réalisme ou rationnel et irrationnel.

Le photomontage *Dada Raoul*¹, daté de 1951 [fig. 1] montre bien la façon dont Hausmann recourt alors au concept dada de polarité de deux formes extrêmes, formes nulles ou forme zéro du « tout » et du « rien » : en l'occurrence deux formulations du pathos, l'autoportrait de l'artiste criant et la *Tête mécanique*. Les deux œuvres ont joué un rôle fondamental dans les dernières années d'Hausmann : des photographies le montrent avec *Oaoa*² (collage de 1965) ou, en 1960³, avec la *Tête mécanique* [*L'Esprit de notre temps*] (1921). Il aimait se mettre en scène lui-même au côté de ces œuvres et en faire des icônes qu'on ne puisse oublier ; elles partageaient avec les temps de Dada une seule et même intention : fournir un « commencement » anesthésique/anesthésiant – ainsi du titre donné par Hausmann à sa rétrospection publiée en 1972 *Am Anfang war Dada* (« Au commencement était Dada »), un commencement qui désignait d'abord et avant tout une irritante contradiction, car Dada, recourant éternellement aux « mots du

non-sens », ne connut ni commencement ni fin et questionna de son ironie toute intention de tout programme, qu'il s'agisse du commencement biblique ou de celui de l'entreprise faustienne.

Le photomontage *Dada Raoul* reflète une fois encore ce « commencement » de Dada – mais cette fois dans les années cinquante, en démontant les deux œuvres et en collant dans le désordre leurs éléments décomposés à l'intérieur des lignes gestuelles tracées par les lettres du prénom d'Hausmann. « Raoul », mais aussi « Dada » et « Cino » se mêlent, en tant que signes verbaux actifs, à un montage qui intègre les plans visuel, phonétique et sémantique. La façon dont ce montage devient un autoportrait de l'artiste traduit la situation et la réception d'Hausmann après la Seconde Guerre mondiale.

I.

Qui était Dada Raoul au début des années cinquante ?

Après avoir émigré et fui à travers l'Europe⁴, Hausmann vit en solitaire à Limoges, où il s'est établi en 1944, confiné à un rôle marginal, cependant conscient, comme il l'écrit dans *Hyle II*, d'être un « transgresseur » (*Jenseiter*)⁵, capable d'offrir de nouvelles valeurs à une « Europe naufragée ».

Par dessus le marché, les anciens camarades avec lesquels Hausmann a maintenu ou repris contact depuis l'exil meurent peu de temps après : Moholy Nagy à Londres en 1946⁶ et Schwitters à Ambleside en 1948⁷. *PIN* reste un projet inabouti de collaboration entre Hausmann et Schwitters, par lequel les deux artistes comptaient faire revivre la poésie sonore renouvelée, au présent de leurs propres concepts⁸.

À Limoges, malgré l'adversité, en particulier la gêne financière que d'autres anciens camarades de Dada, comme Richard Huelsenbeck et George Grosz aux États-Unis⁹, semblaient peu désireux d'alléger, Hausmann ne

cessa d'emprunter de nouvelles voies créatrices, étendant les différentes facettes de son œuvre de poète sonore, de philosophe, d'écrivain, de photographe, de photomonteur, de designer ou de peintre, chacune d'elle constitutive des autres. Sans répit, « l'hylarche [celui qui vient devant la matière] et le morphologue »¹⁰ Hausmann provoque des processus de transformation énergétique pour créer un « art qui soit éducation de l'homme à lui-même, l'inconscient de sa psychophysique »¹¹.

Son isolement se caractérise, d'un autre côté, par l'amère expérience de voir se diffuser une idée fausse de son travail et, comme il le disait lui-même, d'avoir été capable, à d'autres périodes, de jouer un rôle beaucoup plus important. Cette question du manque de reconnaissance semble non seulement avoir influencé ses écrits mais également son art. Elle pousse Hausmann à se mettre en situation de rivalité – à la fois, rétrospectivement, avec ses amis de Dada, mais aussi avec ces artistes qui dans les années cinquante utilisent les nouvelles techniques de Dada et les exploitent au service de leur propre travail créateur.

De fait la reconnaissance du travail d'Hausmann fut retardée pour différentes raisons. Tout d'abord, il n'était pas particulièrement connu dans les années vingt et trente pour avoir participé à des expositions destinées à divulguer son œuvre.

L'émigration et la fuite, la Seconde Guerre mondiale qui plus est, mirent de sérieuses bornes à ses possibilités de faire parler de lui. Bien qu'il y fût invité, Hausmann ne fut pas représenté à l'exposition de 1929 *Film und Foto*, l'exposition internationale du Deutsche Werkbund¹² à Stuttgart¹³. Il ne fut donc pas possible de montrer ses photomontages dans *Fotoauge*, le livre consacré à l'exposition, publié par Roh et Tschichold¹⁴. Plus tard, Hausmann, se sentant négligé non seulement en tant qu'inventeur du photomontage (Grosz et Heartfield¹⁵ y étaient cités, eux, comme les premiers utilisateurs de cette tech-

nique, dès 1915), mais aussi en tant que novateur dans le domaine de la nouvelle typographie (*Die neue Typographie*)¹⁶, leur reprochera cette absence avec amertume¹⁷. Hausmann ne parvint à attirer un peu plus l'attention qu'avec l'exposition *Fotomontage* de 1931, à Berlin, organisée par César Domela-Nieuwenhuis¹⁸, dont il prononça non seulement le discours d'inauguration¹⁹, mais où il présenta également six photomontages de la période Dada et trois pièces de l'époque²⁰, réalisant en outre le montage de couverture du catalogue.

Deuxième raison de cette reconnaissance tardive : la réception de son travail photographique, pratiqué depuis 1927, fut également longue à venir dans les années cinquante. Il ne fut pas invité à la première exposition importante d'après-guerre, en 1951, *Subjektive Fotografie*²¹, réunie par Otto Steinert, et fut retenu pour la première fois à une exposition ultérieure en 1954²².

Troisième raison : ses premières expositions individuelles ne se tinrent que dans les années soixante : en 1963 à la galerie Pagani de Milan et en 1967, avec un choix plus vaste, au Moderna Museet de Stockholm²³.

Si l'on se penche maintenant sur la participation d'Hausmann aux importantes rétrospectives Dada de l'après-guerre, il faut bien reconnaître qu'elles ne furent pas véritablement à son goût. Les prêts étaient déjà un problème : il n'avait pas accès à nombre de ses principaux travaux, *a fortiori* à leur prêt ou à leur vente, car depuis 1922, ils étaient en possession d'Hannah Höch²⁴ et le restèrent jusqu'en 1966²⁵, jusqu'aux rétrospectives Dada de Paris et de Zürich²⁶ – y compris *Der Mechanische Kopf* (« La Tête mécanique [L'Esprit de notre temps] », *Tatlin lebt zu Hause* (« Tatlin chez lui ») et *ABCD*.

Après Dada, ces œuvres furent d'abord incluses à une publication de 1932 sur Dada Berlin, signée Georges Hugnet, qui, dans les *Cahiers d'art*²⁷, avait déjà fait paraître des articles d'information sur les plus importants centres

Dada, toujours d'actualité pour les rétrospectives internationales, non seulement celle de New York en 1937 et 1953, mais aussi celle de Paris, en 1957²⁸. L'article sur Dada Berlin, très critiqué par Hausmann a sans doute contribué, néanmoins, à la renommée de l'artiste comme protagoniste du mouvement. Si l'exposition tenue au MoMA en 1937 privilégiait Duchamp, Arp et Schwitters sur les artistes de Dada Berlin²⁹, Hausmann put présenter neuf pièces à l'exposition de 1954 organisée à la galerie Sidney Janis par Marcel Duchamp³⁰. En 1957, la première exposition de l'après-guerre consacrée à Dada en Europe, à la galerie de l'Institut, à Paris, fut peut-être influencée, avec Tristan Tzara et Man Ray, par Hausmann³¹. Mais à la place d'un catalogue, on publia *L'Aventure Dada*, rassemblant les articles déjà cités de Georges Hugnet. Finalement, Hausmann participa en 1958 à l'exposition de Düsseldorf *Dada. Dokumente einer Bewegung* (« Dada. Les pièces d'un mouvement »), avec pas moins de quinze œuvres, quatre illustrations, pour le catalogue, une pièce du *Club Dada* de Berlin³².

Des expositions consacrés aux nouvelles formes du collage et du photomontage firent également place à des œuvres d'Hausmann, et tout d'abord, dans l'immédiat après-guerre, l'exposition de 1946 *Fotomontage von Dada bis heute* (« Le Photomontage de Dada à nos jours »), à la galerie Rosen à Berlin, en plein « hiver de la faim », dans des circonstances particulièrement difficiles. C'est Hannah Höch qui en avait eu l'initiative, et on avait même publié pour l'occasion une petite brochure dans laquelle était reproduit le *Dada siegt* (« Dada vaincra ») d'Hausmann³³. Avant sa participation à l'exposition *Collage*, en 1948, au MoMA de New York³⁴, Hausmann se sent tenu d'écrire une lettre datée du 24 juillet 1947, au commissaire Miller, se défendant d'avoir réalisé ses photomontages « sans aucun soin » comme l'affirme Hugnet³⁵. Mais comme cette exposition ne publia aucun

catalogue et comme la suivante, *International Collage*, présentée à la galerie Rose Fried de New York, ne fit paraître qu'une brochure avec un texte de Herta Wescher³⁶, il est difficile d'avoir une idée exacte de ce qu'y montra Hausmann. Quoi qu'il en soit, Herta Wescher fut la première à éditer, en 1968, un ouvrage de référence sur le collage³⁷ qui reconnaisse à Hausmann, en tant que photomonteur, un rôle d'avant-garde.

Les propres considérations d'Hausmann, sur Dada, sur le photomontage et sur la photographie, publiées sous le titre *Courrier Dada*, en 1958, contribuèrent un peu à stabiliser son image³⁸.

C'est Poupard-Lieussou³⁹, à qui Hausmann s'est souvent plaint de ce manque de reconnaissance comme figure du mouvement Dada, qui établit sa première bio-bibliographie. *Courrier Dada* paraît pourtant à une date où nombre d'anciens dadaïstes ont déjà, de leur côté, publié quelque chose⁴⁰.

Au moins Hausmann a-t-il été capable de créer pour lui-même à Limoges, une petite tribune, d'où il peut lancer ses jugements sceptiques sur la réception contemporaine de Dada et sur le prétendu mouvement « néo-Dada »⁴¹. Jeune étudiante, au début des années soixante-dix, je ne fus pas épargnée par ce scepticisme ravageur, lorsque Hausmann répondit à mon intérêt pour Dada Berlin et à mon désir d'en faire mon terrain de recherche, en recourant, comme il en avait l'habitude, à un montage de différentes langues : « *Que vols Germans que io canto si l'cor mi es contribulat.*⁴² » [qu'on pourrait peut-être traduire ainsi : « Que veulent Germains que je chante si le cœur mien est contrit ?]. Il n'aurait jamais la possibilité de revenir en Allemagne, pas même pour l'exposition *Dada* de 1958, bien qu'il y ait occupé une place importante.

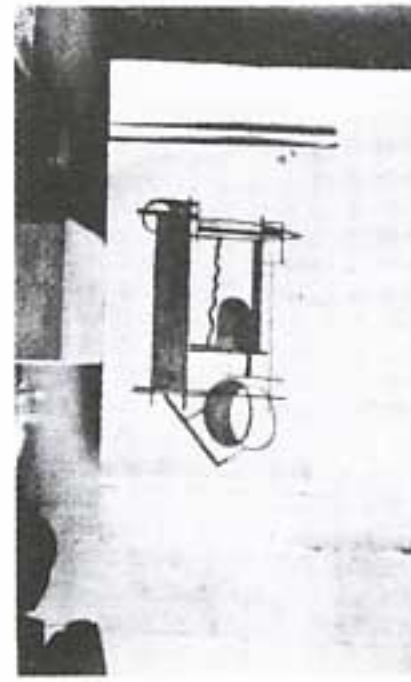
II

Ainsi le collage et photomontage *Dada Raoul* fut-il produit, en 1951, dans un climat d'amertume et l'esprit d'un nouveau commencement.

L'œuvre semble être une réaction à l'anthologie de Robert Motherwell *The Dada Painters and Poets* (« Les Peintres et poètes Dada »), publiée la même année⁴³ – première anthologie à vocation exhaustive sur le dadaïsme international, venant compléter le catalogue d'Alfred Barr pour l'exposition de 1936/1937 *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, au MoMA, avec des traductions en anglais de documents Dada internationaux, mais une publication qui ne rend tout de même pas entièrement justice à Dada Berlin, à l'exception des articles déjà mentionnés de Georges Hugnet sur les centres Dada et d'une traduction de *En avant Dada : A History of Dadaism*⁴⁴. Hausmann, quant à lui, participe à la publication avec les deux poèmes phonétiques *Sound-rel* (1919) et *Birdlike* (« Pitsu... », 1946), le manifeste coécrit avec Huelsenbeck et Golyscheff⁴⁵, *Qu'est-ce que le dadaïsme et que veut-il en Allemagne ?*⁴⁶ et six illustrations petit format de ses œuvres Dada [fig.2], au premier rang desquelles l'autoportrait-montage où il crie, les yeux dansant autour de la bouche béante du Dadasophe, disposé en regard du titre d'un autre manifeste, *Synthetisches Cino der Malerei*⁴⁷, et, fermant le ban, la *Tête mécanique*, témoin de la phase dite métamécanique de Dada – il s'agit des deux œuvres citées dans le photomontage *Dada Raoul*. Entre ces deux pièces sont montrées des « idées visuelles abstraites », deux de 1919 et une de 1920, et l'on peut aussi voir le montage *Tatlin chez lui*. Ainsi les œuvres exposées dans le montage *Dada Raoul* semblent-elles constituer les pôles de la production d'Hausmann, leur citation à toutes deux, partielle, par le collage, servant à évoquer *Dada*.

Mais avant de nous demander comment Hausmann concevait la polarité ambivalente de *Dada Raoul*, j'aimerais d'abord revenir au phénomène du portrait-montage de l'artiste criant, et comprendre comment Hausmann l'a stylisé jusqu'à en faire une icône.

2. Six œuvres
d'Hausmann en
illustration :
l'autoportrait-
montage, deux idées
visuelles abstraites
(1919),
une idée visuelle
abstraite (1920),
Tatlin chez lui (1920),
Tête mécanique
(L'Esprit de notre
temps) (1921)
DADA. *The Dada
Painters and Poets, An
Anthology*
présentée par Robert
Motherwell,
New York,
George Wittenborn
Inc., 1951,
ill. p.254.
© 2014
ARS, New York/
ADAGP, Paris



Le photomontage de l'autoportrait au cri apparaît d'abord en illustration dans le livre de Motherwell *The Dada Painters and Poets*. Il fut plus tard publié dans *Courrier Dada*, en 1958, et dans *Am Anfang war Dada*, en 1972⁴⁸, toujours avec l'indication qu'il a été achevé en 1918 et toujours en regard du titre du manifeste *Syntetisches Cino der Malerei*. Ces illustrations tardives soulèvent quelques questions : Pourquoi le montage n'a-t-il pas été publié du temps de Dada ? N'est-ce que la réception de Dada qui lui a donné cette importance en tant que premier photomontage d'Hausmann ?



3. Hausmann,
« Autoportrait
photographique
hurlant » et
*Synthetisches Cino der
Malerei*,
vers 1930,
photomontage,
disparu,
négatif sur plaque de
verre,
RHA, Berlinische
Galerie.
(Voir également
II,4,2)
© 2014
ARS, New York/
ADAGP, Paris et
Berlinische Galerie,
Berlin

Pourquoi Hausmann voulut-il en faire après Dada une icône des débuts de Dada ?

Le fait est, l'œuvre ne peut en aucun cas être datée de 1918 : pas plus le portrait que le titre ou le montage ! La date la plus ancienne peut s'appuyer sur le texte du manifeste *Synthetisches Cino der Malerei*, sur lequel était collé le portrait [fig. 3]. Le texte fut écrit par Hausmann pour la première

matinée Dada, à Berlin, le 12 avril 1918 – avec un premier titre : *Das neue Material in der Malerei*⁴⁹ (« Du nouveau matériau en peinture »). Le montage avec l'autre titre, *Synthetisches Cino der Malerei* fut plus tard exposé à la *Première Foire internationale Dada* de 1920, conçu dans le même contexte que le photomontage Hausmann / Baader⁵⁰.

Mais l'abîme est immense entre le nouveau titre et le contenu du manifeste, qui réclame de nouveaux matériaux pour l'art – « fils de fer, verre, carton, tissu ». Ce titre laisse prévoir des analogies avec le cinéma, dont les dadaïstes, dans des montages comme *Dada Cino*⁵¹, fin 1919, début 1920, reprennent les outils.

Ce qui est curieux, c'est qu'Hausmann, durant la période Dada proprement dite, n'ait jamais publié de manifeste sur le photomontage, alors qu'il s'est sans relâche présenté comme l'inventeur Dada de la technique, dès septembre 1918 – une revendication pourtant indéfendable, car l'usage exclusif de la photographie comme fragment n'apparaît pas dans des œuvres antérieures à 1919. Le premier photomontage qu'on puisse dater remonte à 1919, en couverture de la revue *Jedermann sein eigener Fußball* (« À chacun son football »); il est de George Grosz et s'intitule « Wer ist der Schönste » (Qui est le plus beau ?)⁵²

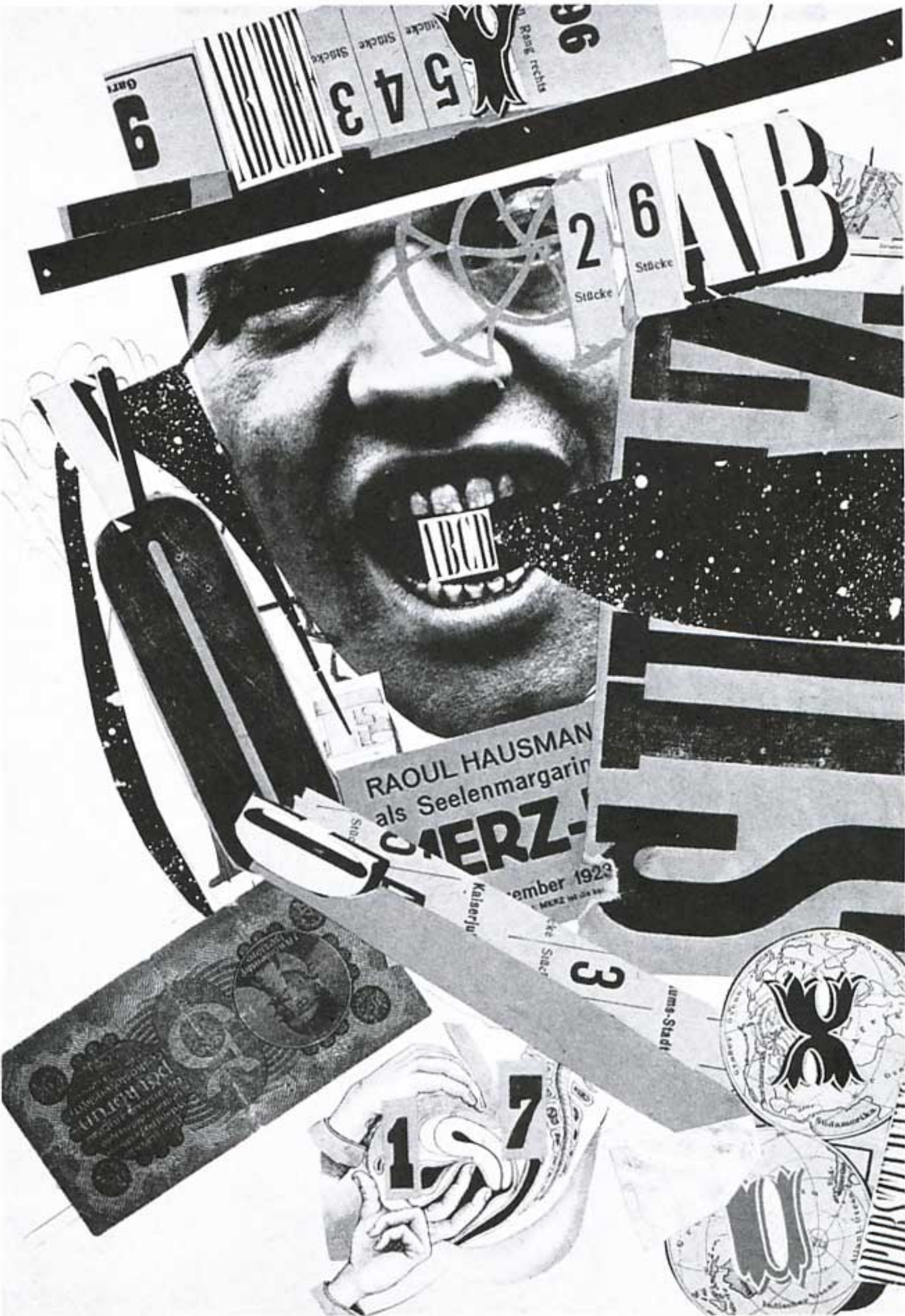
Comment Hausmann pourrait-il se présenter sous le jour du photomonteur sinon en se réclamant de l'antériorité, en 1918 ? De même que la feuille imprimée *Synthetisches Cino* fut composée pour la Première Foire internationale Dada, le portrait photographique d'Hausmann pourrait aussi avoir été réalisée pour l'événement, mais – nous le verrons –, ni son découpage ni son montage ! Selon Hausmann, Heartfield prit une série de portraits photographiques des membres de Dada en juillet 1919⁵³. Lors de la Foire, certains de ceux-ci firent beaucoup d'effet. Leur taille inhabituelle, leur qua-

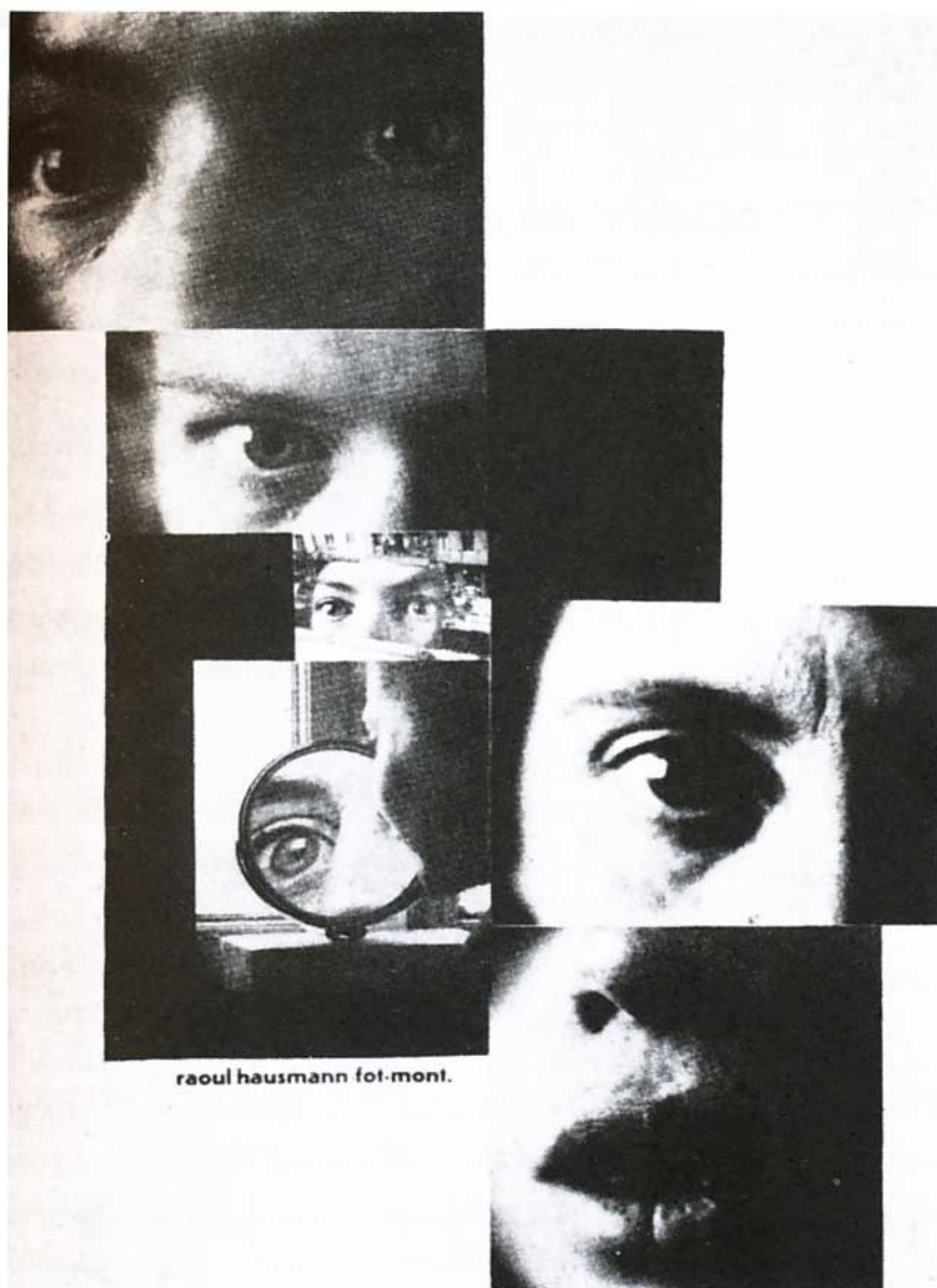
lité dramatique transformaient texte et image pour les intégrer au cri de protestation Dada⁵⁴. Il n'est donc pas surprenant que le portrait d'Hausmann apparaisse pour la première fois dans un montage de Heartfield, plus précisément « Das Pneuma umreist die Welt »⁵⁵, qui constitue en même temps la page de titre du n° 3 de la revue *Der Dada*, datée d'avril 1920⁵⁶. En 1920, Hannah Höch s'intéresse au portrait pour *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (« Coupe au couteau Dada à l'époque de la grosse bedaine weimarienne, dernière époque culturelle de l'Allemagne »)⁵⁷, ainsi qu'Hausmann lui-même pour *ABCD* (1920-1923)⁵⁸ [fig.4].

Mais au contraire du portrait découpé monté qui nous occupe ici – les yeux dansant autour de l'ancre de la bouche – le portrait d'Hausmann dans les pièces de l'époque Dada n'était pas découpé puis recomposé pour lui-même, sinon utilisé et remplacé dans un autre contexte. Quand d'aventure, à l'époque Dada, yeux et bouches sont découpés, c'est pour être insérés à d'autres portraits ou collés par dessus, ainsi celui du *Kunstreporter* (« Le Critique d'art », 1920)⁵⁹.

Nous devons donc nous demander si le portrait décomposé du photomontage n'appartient pas à un concept plus tardif de l'art hausmannien. Ce genre de démembrement aléatoire du visage semble réservé, de mon point de vue, aux montages ultérieurs d'Hausmann, dans les années trente, lorsqu'il se convertit à la « dialectique formelle de la photographie »⁶⁰ et entreprend de construire l'image d'une opposition optophonétique comparative de l'œil et de la bouche pour illustrer son texte « Photomontage », publié dans la revue *A bis Z* (« De A à Z », Cologne, 1931)⁶¹ : des yeux, disposés de part et d'autre de l'axe longitudinal, s'y échelonnent en escalier,

4. Hausmann, *ABCD*,
1920-1923,
photomontage,
40,4 x 28,2 cm,
Musée national d'art
moderne,
Centre Georges-
Pompidou,
Paris.
(Voir également
III,10,6)
© 2014
ARS, New York/
ADAGP, Paris





5. Hausmann,
« Fotomontage »,
extrait de la revue,
a bis z, vol. II, n° 16
(Cologne, mai 1931).
© 2014
ARS, New York/
ADAGP, Paris

descendant du coin supérieur gauche jusqu'au coin inférieur droit, où est la bouche, celle du visage ainsi recomposé ⁶² [fig. 5].

Ce genre de dislocation, qui dans le dadaïsme n'avait pas encore à ce point été étudié, constituerait l'idée principale du roman *Hyle*, où Hausmann, à partir des années vingt, travaille comme un morphologiste qui cherche à disséquer le corps autant que la langue, pour en reconstituer comme l'anagramme, clé d'une forme nouvelle de vie et de langage⁶³.

Rétrospectivement, nous pouvons admettre que la présence continuelle de ce montage dans l'œuvre ultérieure d'Hausmann a pu contribuer à la reconstruction de l'activité antérieure et pionnière de l'artiste en matière de photomontage – en d'autres termes, à administrer la volée de bois vert destinée à ses concurrents dans Dada depuis 1930.

Encore et encore, ce portrait-montage permet aussi de construire la présentation progressive du poème sonore comme élément précurseur et fondamental de Dada et d'en appeler, d'un point de vue physiognomique, à la synesthésie de l'optophonétique – il n'est pour s'en convaincre que de considérer l'œuvre ultérieure *Oaoa*⁶⁴.

III

Dès lors, si le premier montage dada, ou supposé tel, à l'origine d'une série de montages apparemment contemporains de Dada Berlin apparaît dans le collage de 1951 *Dada Raoul* en compagnie d'une autre œuvre de premier plan, de la série des pièces métamécaniques, la justement nommée *Tête mécanique*⁶⁵ (1921), Hausmann ne cherche pas seulement à créer un lien chronologique avec ses travaux de l'époque dada, mais surtout à marquer le concept polaire de Dada, qui cherchait à choquer par l'annulation de la forme, par la forme nulle⁶⁶, entre « tout » et « rien ».

Le portrait excentrique au cri dada se veut l'image des techniques éphé-

mères et aléatoire du choc, celles de l'action et de la performance, qui revendiquent le continuité entre l'art et la vie – vitalisation de l'art aussi bien qu'esthétisation de la vie, par tous les sens, dans tous les sens, d'une façon éminemment suggestive⁶⁷, trouvant son équivalent esthétique dans les montages accumulatifs de Dada Berlin.

La forme nulle diamétralement opposée dans *Dada Raoul*, c'est cette *Tête mécanique*, ou encore « tête de bois ». S'oppose au « tout » sensoriel, excentriquement chargé, ce « rien » hermétiquement refroidi⁶⁸. Il rappelle le lien novateur entre art et technologie de la période métamécanique de Dada Berlin à partir de la fin 1919 – inspiré par l'abstraction et la précision des découpes mécaniques, des plans et des prototypes, des graphiques et des cartes.

Mais le produit anesthétique du « Prof. Metmech »⁶⁹, comme Grosz sur-nommait le Dadasophe ne pouvait être attribué au simple esprit de contradiction de Dada. Tout comme l'extase et la sobriété appartiennent au même corpus, l'une émergeant et déterminant l'autre, les techniques Dada engendrent dans leur système de relations polaire une signature complexe du modernisme. En arrimant les techniques de l'extase aux montages, du profane, de l'ici et maintenant, pour donner l'illusion de la simultanéité, il était possible de construire le vide à qui incombait de prononcer la nouveauté. Force est de reconnaître combien les éléments fixés à la *Tête mécanique*, par leur inutilité même, en affaiblissent les capacités, combien, par leurs proportions et leur nombre, ils font intervenir, dans le jeu du montage, le grotesque propre à Dada : le morceau de mètre-ruban, le portefeuille, l'écrin avec le rouleau de machine à écrire, la règle, les vis de cuivre d'un appareil photographique à plaques, le nombre 22, la vis, la mécanique d'une montre à gousset, le gobelet télescopique en aluminium...

Ainsi se dévoile un concept de « Tête métamécanique », sec et anesthétique,

mais qui n'est guère compatible avec le « style culturel de la machine »⁷⁰, réclamé par les constructivistes, au premier rang desquels Van Doesburg, dans le « numéro bleu » de sa revue *Mecano* en 1922⁷¹. Au contraire, pour les dadaïstes, le lien qu'établissaient les nouvelles régularités de la construction vers l'art et la technologie et/ou la science n'allait pas entièrement sans contradiction avec la période ; il ne relevait ni de l'utopie des constructivistes, ni du pessimisme culturel manifesté par la peinture métaphysique d'un De Chirico ou d'un Carra, mais bien de la manière grotesque chère à Dada. *Mechanischer Kopf*, à l'instar des mannequins qui lui sont comparables des œuvres « métamécaniques » de Dada Berlin, aquarelles, dessins et peintures, demeure aussi liée à l'invalidé de guerre fait de prothèses assemblées qu'au sujet articulé et manipulé⁷². La *Kunstkammer* paupériste de la Première Foire internationale Dada (*Erste Internationale Dada-Messe*) fournit d'insondables aperçus sur ces contextes⁷³.

Jusque là, les perspectives de cet atelier de métamécanique demeuraient mal ou peu définies, malgré le manifeste « Les Lois de la peinture » (*Die Gesetze der Malerei*)⁷⁴ où Hausmann, avec Grosz, Schlichter et Heartfield demandent des éclaircissements. Ils y montrent en effet une certaine ambiguïté, balançant entre un monde totalement planifié et administré et un avenir où la rationalité ne soit pas pétrifiée, mais accompagne l'imagination artistique avec l'expérimentation du jeu. Les Mannequins deviennent l'allégorie des nouvelles créations de l'artiste moderne⁷⁵.

Que ces polarités opposées – avec les champs de tension qu'elles induisent –, représentées par les têtes Dada de *Dada Raoul*, soient aussi profondément philosophiques dans leur conception, influencées surtout par la pensée de la vie et de l'art développée par Nietzsche et par l'antagonisme entre conceptions dionysienne et apollinienne, renforce l'extrême dépendance, la détermination mutuelle des concepts Dada. Caractéristique abondam-

ment explorée dans mes ouvrages précédents *Montage und Metamechanik* et *Dada Triumphs* !⁷⁶

Si, dans le collage *Dada Raoul*, la tête qui crie est plutôt allégorique de l'aspect dionysien, tandis que la *Tête mécanique* symbolise l'apollinien, nous ne parvenons à une interprétation adéquate de Dada que dans la mesure où nous saisissons, dans un sens nietzschéen l'intersection et l'opposition de ces forces qui façonnent les deux techniques de composition. Dans les montages apparemment chaotiques et violents, il y a aussi une discipline de construction ; dans la clarté abstraite des œuvres métamécaniques se dévoile une trouble ambivalence. Ce qui nous permet de voir *Mechanischer Kopf* comme une allégorie d'un serment nouveau à une raison apollino-dionysienne, dont les abstractions ne seraient pas anémiées, mais rassemblerait les forces vitales dionysiennes pour un saut vers une nouvelle qualité d'expression, dont la sobriété fût l'exaltation même, la froideur fût au plus haut degré saturée de passion, une « clarté blessante », comme le dit Grosz en 1920⁷⁷.

Si Hausmann permit aux deux têtes Dada de paraître ensemble et de cette façon, dans le collage des années cinquante *Dada Raoul*, c'est que le concept rétrospectif de Dada le défendait contre l'opposition même entre abstraction et figuration, rationalisme et irrationnel, culture des Lumières et retour au corps.

Dans ce montage, Hausmann rappelle aussi que Dada a promu le moderne processus de génération d'une forme qui puisse librement choisir entre différents modes de représentation. Le concept d'improvisation et d'expérimentation reprend à sa charge le statut de l'art. Plutôt que des certitudes, des ambivalences, qui déclenchent les processus de fermentation du possible, du transformable, de la métamorphose. Ainsi les stratégies du grotesque et de l'ironie ouvrirent-elles le conflit du modernisme et créèrent-elles une façon antimétaphysique de se renverser, de se tenir la

tête en bas – comme les énigmes fragmentées du montage, si l'on y regarde bien. Elles rappellent également la poétique du drame nietzschéenne, qui a inspiré Dada :

Vous devriez apprendre à rire, mes jeunes amis, même si vous tenez à demeurer des pessimistes absolus. Peut-être un jour, en riant, enverrez au diable toute cette consolation métaphysique, et la métaphysique elle-même pour commencer ! Ou, pour le dire dans la langue de ce monstre dionysiaque qui a nom Zarathoustra :

« Élevez vos cœurs, ô mes frères, bien haut, toujours plus haut !

« Et n'oubliez pas non plus vos jambes, je vous en prie ! Levez aussi les jambes, bons danseurs, et ce qui vaudra mieux, dansez donc un peu sur la tête !⁷⁸

Ainsi les acrobaties des polarités de Dada conféraient-elles un nouveau sens à l'interprétation de la métaphysique : elle s'élevait ! Elle faisait le saut et marchait sur la tête, osant réévaluer toute valeur, afin de pénétrer de nouveaux possibles créateurs et de libérer la *vis activa* (la « force créatrice »). Tout l'art est ici d'avoir réévalué dans l'esprit du temps le montage produit par Dada, avec un mélange d'intuition provocatrice et de conscience calculée⁷⁹.

IV

Une comparaison avec la production de Grosz au même moment, en 1950, nous permettra d'illustrer plus clairement encore la façon dont Hausmann revisite Dada. À cette époque, Grosz active les rétro-impulsions dadaïstes d'une tension polarisée entre la plus profonde dépression et le rire Dada. Hausmann et Grosz, après avoir émigré, étaient deux solitaires déracinés – Grosz, à New York, avait au moins l'avantage de ne pas être

coupé de l'édition et des expositions, comme c'était le cas d'Hausmann à Limoges. Malgré cela, ils conservèrent tous deux le goût de la mise en scène d'eux-mêmes et de ce que l'art contemporain nomme aujourd'hui la performance, bien que ce goût s'exprimât d'abord dans leur considérable correspondance. Tandis qu'Hausmann compensait son isolement en revendiquant son rôle d'inventeur, au sein de l'avant-garde, du photomontage et de la poésie visuelle, Grosz sombra dans un profond pessimisme sur la fonction même de l'art.

Dans *Entwurzelt der Maler des Lochs*⁸⁰ (« Déraciné, le peintre du trou »), réalisé en 1948-1949, Grosz se représente comme un peintre face à son malaise : le trou, symbole de la vacuité existentielle et artistique qui le submerge devant le désastre de la guerre et des années d'après-guerre. Ici, l'esthétique polarisée des formes nulles à laquelle recourt Hausmann diffère essentiellement du nihilisme où est plongé Grosz.

Mais sa double nature dadaïste – « être indifférent et en même temps troublé », comme le dit Huelsenbeck – permet à Grosz, malgré la dépression, de se mettre lui-même en scène sous les traits du dandy posant pour un magazine sur la V^e Avenue, utilisant selon les préceptes stratégiques de Dada ses propres forces d'ironie pour se dégager de la morasse nihiliste⁸¹. En 1951, il semble avoir voulu activer la puissance explosive de Dada pour lancer une campagne contre la peinture, considérée comme un véhicule dépassé, comme s'il anticipait déjà les stratégies à l'œuvre dans le *Clown en pin up*⁸², baignant dans les lumières de New York : cet autoportrait androgyne affublé d'un masque de bouffon, daté de 1957, inspiré par l'esthétique des médias urbains du modernisme américain mais qui semble également renvoyer à son premier montage photographique, *Dadamerika*⁸³ (1920), mer cristalline de photographies et de lumière.

Ce nouveau concept de montage vient apparemment confirmer le scepti-

cisme de Grosz concernant la peinture, comme il l'écrit à Herbert Fiedler à l'occasion de la mort de Beckmann en janvier 1951 :

« [...] La peinture dans la plupart des cas est devenue très ennuyeuse. Le cinéma et la photographie sont bien plus intéressants, plus mystérieux [...]. Combien plus essentiels sont les dessins animés, combien les films sont-ils pleins d'une imagination autrement plus développée ! Ici, à New York, c'est le grand stand de tir, c'est ici qu'est concentré ce qu'on appelle l'art nouveau. Ici, l'art a fini par devenir une marchandise de consommation courante ; l'excellent Rimbaud et le grand Marquis de Sade se seraient bien marrés ici. OK. Beckmannmax n'aimait pas les gens, c'était un type sans humour [...].⁸⁴ » Grosz ne manquait ni d'humour, ni d'ironie, ni de cynisme, et c'est ce qui l'aïda – il fut toute sa vie dadaïste, comme le comprend Mehring en 1946⁸⁵ – à jouer son rôle de Dada-Dandy contre le « peintre du trou » désespéré.

En même temps, Grosz se moquait de l'expressionnisme abstrait de Pollock, soutenant plutôt, dans un jury qui sélectionnait les œuvres de l'exposition annuelle des artistes de Pittsburgh, et contre l'avis de celui-ci, une gouache provocatrice de Warhol – un garçon le doigt dans le nez qui, très médiatiquement incorrect, ressemblait à Hitler, *The Broad Gave me My Face, But I Can Pick My Own Nose* (« Je tiens de cette gonzesse, mais je peux me mettre les doigts dans le nez » – 1948-1949)⁸⁶. Comment Grosz vécut-il l'Exposition internationale de Dada organisée par Duchamp à la galerie Sidney Janis de New York⁸⁷, et le regain d'intérêt qui s'en suivit pour Schwitters (1952), Duchamp lui-même et Picabia (1953-1954) dans les années cinquante ?

Quoi qu'il en fût, ce nouveau et stimulant climat new-yorkais – et même sa propre rétrospective au Whitney Museum en 1954⁸⁸ ainsi que sa réception à la prestigieuse Académie américaine des Arts et Lettres, à New York, la

même année – ne l’empêcha pas de retourner à Berlin, en 1958, avec une valise pleine de quarante photomontages qui dans leur mélange de banalité et de mauvais goût contenaient une bonne dose de Pop Art⁸⁹.

Contrairement à la période de Dada Berlin, Hausmann, quant à lui, expurgea le montage de toutes ses accumulations de citations médiatiques et excentriques. Dans les années cinquante, l’important ne tient pas tant pour lui, semble-t-il, à la signature de la modernité, ancrée dans le temps des médias, qu’à la concentration sur un « nouveau concept de signes »⁹⁰ qui lui permet aussi de reconsidérer certaines de ces principales œuvres dada et sa poésie visuelle. Si l’on considère, par exemple, ses collages comme des pictogrammes (1959)⁹¹, on a l’impression qu’Hausmann, dans la période de l’après-guerre, se concentre en effet visuellement et phonétiquement sur l’« alchimie du mot » (Ball). Et j’ajouterai sur celle de la photographie également – en témoignent le photogramme *Triptychon des Moments Interieurs* (1951)⁹², les *Photographies : Ombres* (v. 1931) – *Triptychon* (1951)⁹³ ou les photopictogrammes (1954)⁹⁴ [fig.6]. À partir des années cinquante, Hausmann conçoit la peinture comme un champ expérimental en combinaison calligraphique avec de nouveaux signes opto-phonétiques – ainsi dans *Tableau Écriture* (1962)⁹⁵. Nous pouvons donc comprendre pourquoi il écrit à Schwitters, le 31 juillet 1946 : « Tu vois, les événements extérieurs, comme la bombe A, ne sont pas intéressants ; seul l’art est intéressant.⁹⁶ » L’ambivalence d’un tel jugement est montrée, toutefois, dans un film muet de Pierre Bernotte, tourné en 1957, dans lequel Hausmann jouait justement l’« Homme qui a peur des bombes », avec force mimiques et gestes, chantant, dit-il lui-même, « un fond phonétique »⁹⁷. On peut pourtant affirmer sans crainte que cette gestuelle expressive et le fond phonétique qui l’accompagne ne concernent pas seulement un concept

6. Hausmann,
sans titre, 1954,
photopictogramme,
38,8 x 29 cm,
Musée d'art moderne,
Saint-Etienne,
cat. exp. *Der Deutsche
Spiesser Ärgert Sich*,
op.cit., n°135, p. 252.
© 2014
ARS, New York/
ADAGP, Paris



mimé-incarné des affects et des souvenirs, mais une interprétation essentielle de la signature physionomique de la période. Avec *L'Énigme*⁹⁸, et *L'Acteur*⁹⁹, photomontages de 1946, Hausmann avait déjà donné, au lendemain de la guerre, des formulations de la douleur qui, dans leur dislocation grotesque, révélaient quelque chose des forces ineffables, sombres, éminemment troublantes de la « psychophysique de l'homme », selon sa propre formule.

V.

Le regain d'intérêt de Grosz et Hausmann pour Dada, chacun d'entre eux ignorant parfaitement ce que faisait l'autre, ne les empêcha nullement de marquer la même méfiance, le même scepticisme pour le mouvement dit néo-Dada des années cinquante.

Ni l'un ni l'autre ne se montrèrent à l'exposition *DADA – Dokumente einer Bewegung* au Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen de Düsseldorf, du 5 septembre au 19 octobre 1958¹⁰⁰, bien que Grosz fût déjà en Allemagne après son retour d'Amérique – il était arrivé le 2 septembre, trois jours avant l'ouverture de l'exposition¹⁰¹ – et bien qu'un espace non négligeable eût été attribué dans cette rétrospective à Hausmann.

La *Tête mécanique* figurait à la première place des nombreuses illustrations que le catalogue consacrait aux œuvres de Dada Berlin, dont *ABCD*, *Tatlin lebt zu Hause*, *Ingenieure*, ainsi que des pièces de Grosz (*Diabolospieler*, *Grauer Tag* – « Jour gris ») de Hannah Höch (*Das bürgerliche Mädchen*, photomontages dans deux versions différentes), de Schlichter (*Jeunesse dorée*) et de Dix (*Matrose Fritz Müller aus Pieschen* – « Le Matelot Fritz Müller et les poissons ») – de Heartfield n'étaient présentés que des documents de la période dada et aucun photomontage¹⁰².

L'influence de l'exposition Dada sur les artistes allemands fut déterminante,

les montages de Dada Berlin y furent particulièrement remarqués.

L'importance de cette exposition dans le changement de paradigme en art – de l'art abstrait vers un art politiquement orienté – l'emporta de loin sur le scepticisme des anciens dadaïstes face à une présentation supplémentaire de Dada dans le cadre d'une exposition. C'est indiscutable : Dada avait préparé le terrain pour la libération et l'extension du champ des matériaux et des significations. La différence faite par Hausmann entre Dada et néo-Dada était compréhensible de son point de vue, mais elle devait tomber. « Dada oppose à la corruption universelle un nouvel être, le néo-dadaïsme prospère au sein de la corruption ; ce qu'il veut, c'est le succès sur le marché de l'art.¹⁰³ » L'impact de Dada sur la révolution artistique des années cinquante fut bien plus essentiel. Les nouveaux mouvements comme Fluxus en Allemagne, le nouveau réalisme en France, et le Pop Art en Angleterre et en Amérique pouvaient se sentir influencés par Dada et continuer à développer le principe du montage pour des projets intermédias mêlant musique, théâtre, poésie, beaux-arts, vidéo et cinéma.

Des relations épistolaires commencèrent à s'établir entre les anciens dadaïstes et les artistes qui s'en inspiraient au début des années soixante. Wolf Vostell, comme de nombreux artistes du mouvement néo-Dada écrivit à Hausmann, et en 1975, se souvenant de la signification qu'avait eu des années auparavant l'exposition Dada, explique : « Pour la première fois de ma vie, je voyais mes idées artistiques enracinées dans une direction artistique antérieure. L'art comme principe de vie, la vie comme forme de comportement, en partie comme forme critique du comportement, en même temps critique et "imagination au pouvoir". La conscience sociale comme objet. Les processus vitaux passant par ceux de l'art. Un ingénieux mouvement de l'art.¹⁰⁴ » Dès lors, avec le recul du temps, Vostell mêla sa réception de Dada à des associations issues des nouvelles propositions psycholo-

giques, philosophiques et esthétiques d'identification, telles qu'elles avaient été revendiquées par les mouvements de protestation des années soixante.

Même un Sigmar Polke, qui n'avait que dix-sept ans à l'époque, fut impressionné par la *Tête mécanique* d'Hausmann, qui inspira très tôt ses propres stratégies néo-Dada, son « réalisme capitaliste » des années soixante¹⁰⁵. Nam June Paik, qui en 1958 suivait l'exemple de John Cage, trouva aussi dans cette exposition une confirmation de ses actions d'art visuel¹⁰⁶. Du point de vue d'Hausmann, Dada pouvait, à nouveau, « libérer l'art des contraintes du temps » et – contrairement à l'opposition abstraite – fournir un ensemble d'outils qui permettent de comprendre l'art comme un produit, quelque chose qui soit « interactivement créé », constitué au sens politique et social comme un champ d'effets, de résonances, de virtualités. Au-delà, Dada avait développé des stratégies de destruction complexes pour subvertir l'autorité sous son scepticisme provocateur : partant de la revalorisation du matériau et de la production, jusqu'à l'émergence, par les principes de montage et d'action, par la prise en compte de la personne même de l'artiste, d'une œuvre purement conceptuelle.

Il semble que l'exposition Dada de 1958 ait donné, en particulier aux artistes allemands de la période qui s'ouvre après la Seconde Guerre mondiale, les concepts capables de répondre à la question d'Adorno sur la possibilité d'une création artistique, dans la forme qu'on lui connaissait, après Auschwitz. C'est l'exposition Dada qui inspire à Vostell sa première installation, en 1958 : *Das schwarze Zimmer* (« La Chambre noire »), montage de trois assemblages sur un socle installé dans une chambre noire : *Auschwitz Scheinwerfer 568*, *Deutscher Ausblick* et *Treblinka*.¹⁰⁷ Tous les composants en sont des objets trouvés, c'est-à-dire « façonnés par la vie », fils barbelés, jouets d'enfants, un poste de télévision, des films, les pièces d'une moto,

un crucifix, un projecteur, des journaux, une radio, des morceaux de bois, etc. Vostell décolle – c'est le terme qu'il emploie – ces objets de leur contexte originel pour les coller dans un nouvel objet d'art – exactement selon les méthodes Dada de distanciation. La combinaison provocante de choses qui ne sont pas faites pour aller ensemble et le langage corporel des matériaux établissent un lien provocant avec des noms marqués par l'histoire et la honte : Auschwitz et Treblinka.

L'importance accordée à Dada Berlin, notamment à Hausmann, mais aussi à Höch, à Grosz et à Heartfield, était également à même de déclencher une réaction anti-américaine eu égard à l'histoire antérieure de la réception de Dada. Fluxus entendait renouveler la protestation contre la préférence accordée à Duchamp dans la réception de Dada qui avait été celle des années cinquante. Cette partialité fut critiquée ouvertement en 1964, lors de la performance commune de Joseph Beuys, Bazon Brock, Tomas Schmitt et Wolf Vostell intitulée *Das Schweigen von Duchamp wird überbewertet*¹⁰⁸ (« Le silence de Duchamp est surestimé »).

Ainsi Hausmann retrouvait-il, directement ou indirectement, de l'importance. L'exposition de Düsseldorf constitue un jalon dans l'appréciation de son travail. Et si Hausmann avait encore vécu à Berlin, comme Hannah Höch, nul doute qu'il ait reçu la visite des artistes de Fluxus, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Wolf Vostell, Dick Higgins, Alison Knowles lorsqu'ils ont commencé à travailler avec la galerie berlinoise René Block qui inscrivait Fluxus, le Pop, le décollage et le réalisme capitaliste à son programme¹⁰⁹.

Par la mise en tension de ses polarités, de ses ambivalences et de ses contradictions, Dada avait formé les prémisses de son rapport complexe et subversif au modernisme, dont, à son tour s'était nourrie la réinvention de

ses icônes par Hausmann, allégories essentielles d'une signature non moins complexe de la modernité. Dans les œuvres ultérieures d'Hausmann, la pluralité des moyens visuels des montages Dada s'efface devant la quête d'un nouveau langage des signes, où l'optophonétique tient un rôle central. Si les néo-dadaïstes, ou désignés comme tels, suivirent la méthode originelle dadaïste, utilisant les matériaux du quotidien, ils insistèrent, en revanche, dans les années cinquante, sur une signature multimédia du modernisme.

D'après une traduction anglaise de Brian Currid
Traduit de l'anglais par François Boisivon

¹ *Dada Raoul*, 1951, Collage, 37,5 x 30 cm, Musée départemental d'Art contemporain, Rochechouart ; cat., *Der Deutsche Spiesser Ärgert Sich. Raoul Hausmann 1886-1971*, Berlinische Galerie éd., Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Stuttgart, Hatje, 1994, ill. p. 256.

² Marthe Prévot, *Portrait de Raoul Hausmann*, 1965 (avec *Oaaa*), Photographie ; cat., *Der Deutsche Spiesser ärgert sich*, *Ibid.*, p. 67.

³ Marthe Prévot, *Portrait de Raoul Hausmann avec la « Tête mécanique »*, Photographie ; cat., *Ibid.*, p. 62.

⁴ Quitte l'Allemagne nazie, puis Ibiza et la Guardia civil en 1936, fuyant à nouveau les nazis ayant envahi la Tchécoslovaquie, se cachant successivement à Paris, Zürich, Peyrat le Château, puis s'établissant en 1944 à Limoges.

⁵ Raoul Hausmann, *Hyle (II) Ein Traumsein in Spanien*, édition d'Adelheid Koch-Didier, Munich, Belleville, 2006, p. 212. Ce roman « morphologique » s'inspire de la vie menée par Hausmann à Ibiza entre 1933 et 1936.

⁶ Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) avait invité Hausmann à enseigner la photographie au *Nouveau Bauhaus* de Chicago, en 1938. Hausmann voulut quitter la France, mais, faute de moyens, ne put émigrer aux États-Unis.

⁷ Kurt Schwitters (1887-1948). Hausmann écrit à Schwitters en juin 1946, lui demandant de chercher un éditeur pour son histoire de Dada. Il voulait former avec Schwitters une phalange contre les lettristes en France : Paris est incapable de créer des choses nouvelles, mais nous le pouvons, nous le devons, et nous le ferons ! » Raoul Hausmann à Schwitters, lettre du 2 septembre 1946, KSA, Hanovre.

⁸ Raoul Hausmann/ Kurt Schwitters, *PIN and the Story of PIN*, édition de Jasia Reichardt, Londres, Gaberbocchus Press, 1962 ; réédition, de Michael Erlhoff et Karl Riha, Giessen, Anabas, 1986.

⁹ Le premier s'installe aux États-Unis en 1936 ; il y deviendra psychanalyste ; il meurt en Suisse en 1974. Le second émigre outre-Atlantique dès 1932, où son activité artistique sera pleinement reconnue ; il décède à Berlin en 1959 (NdT).

¹⁰ Eva Züchner, « Hyle – weil wir nur Stoff sind. Hausmanns morphologischer Roman », in *Wir wünschen uns die Welt bewegt und beweglich*, ss. dir. Eva Züchner, Raoul Hausmann Symposium der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin, Berlinische Galerie, 1995, p. 96.

¹¹ Raoul Hausmann, Lettre à Adolf Behne, 2 mai 1930, dans *Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin 1900-1933*, Unveröffentlichte Briefe, Texte, Dokumente aus den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie, éd. Eva Züchner, Stuttgart, Hatje 1998, p. 282.

¹² Association de promotion des arts appliqués fondée en 1907, qui rallia notamment des architectes proches du Bauhaus ou Le Corbusier ; son activité fut interrompue par la dictature nazie (NdT).

¹³ *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto*, Stuttgart, 1929 ; réimp. ss.dir. Karl Steinroth, Stuttgart, 1979. Voir aussi cat. exp. *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlin, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1988.

¹⁴ Franz Roh et Jan Tschichold (ss. dir.), *foto-auge/ oeil et photo/ photo-eye. 76 Fotos der Zeit*, Stuttgart, Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind, 1929 ; réimp. Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, 1973.

¹⁵ De son vrai nom Helmut Herzfeld, membre du parti communiste, satiriste, inlassable pourfendeur du national-socialisme ; exilé à Prague en 1933, puis en Angleterre de 1938 à 1949, il décède, à l'âge de soixante-seize ans, en 1968, à Berlin-Est, capitale de ce qui est alors la RDA, figure intellectuelle et artistique reconnue, entre autres choses pour sa participation à l'activité du Berliner Ensemble (NdT).

¹⁶ Jan Tschichold, *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende*, Berlin, Verlag des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker, 1928.

¹⁷ Raoul Hausmann, lettre à Tschichold, 2 avril 1930, in *Scharfrichter...*, op. cit. n. 10, p. 270. Franz Roh à Hausmann, début 1932, *Ibid.* p. 406.

¹⁸ Cat. *Fotomontage*, Staatliche Kunstbibliothek, Berlin, 1931.

¹⁹ Raoul Hausmann, *Eröffnungsrede*, dans *A bis Z*, vol. 2, n° 16, Cologne, mai 1931, p. 61.

²⁰ Hausmann, photomontages dadaïstes de l'exposition *Fotomontage : Tatlin at Home, Synthetisches Cino der Malerei, Fiat Modes, Die Menschen sind Engel und leben im Himmel* (négatifs originaux sur verre, RHA, Berlinische Galerie (BG – FS N 134/91: 194/195/197A). Trois photomontages supplémentaires : *Augen*, un montage de quatre photographies, ainsi que le montage utilisé en couverture du catalogue (RHA – BG-FS 134/91,155). Voir *Scharfrichter...* op. cit., n. 10, p. 330, ill. 331-335; Hausmann, Lettre à César Domela-Nieuwenhuis, 18 juin 1932, *Scharfrichter...* p. 431.

²¹ Exposition *Subjektive Fotografie. Internationale Ausstellung moderner Fotografie*, conçue par Otto Steinert, Saarbrücken, Staatliche Schule für Kunst und Handwerk, Barockpalais am Ludwigplatz, 1951. Pour comparaison, cat. exp. *Stationen der Moderne*, op.cit. p. 14 sq.

²² Voir Jean-Francois Chevrier, « Die Beziehungen des Körpers », cat. exp. *Der Deutsche Spiesser ärgert sich*, op. cit. pp. 68 sq, 100.

²³ Exposition *Raoul Hausmann*, Milan, Galleria Pagani, 1963 ; *Raoul Hausmann*, Stockholm, Moderna Museet, 1967.

²⁴ Membre du groupe Dada de Berlin, née en 1889, elle fut aussi la compagne d'Hausmann, de 1915 à 1922 ; elle est décédée à Berlin en 1978 (NdT).

²⁵ Voir Hausmann, lettre à Hannah Höch, 1931, in HHE 2, 31.24, 418 ;

- Hausmann, lettre à César Domela-Nieuwenhuis, 18 juin 1931, *Scharfrichter...*, op. cit., p. 431 ;

- Note 4, 30/11, *Scharfrichter...*, op. cit. p. 286 ;

- Carnet de Hannah Höch, archives Hannah Höch, Berlinische Galerie (BG – HHC H 326/79) ;

- Voir Brigitte Lindlar, « Der modernste Mann im Lande », biographie du Dadasophe Raoul Hausmann, *Raoul Hausmann. Dossier*, vol 10, ss. dir. Kurt Bartsch et Adelheid Koch, Graz, Literaturverlag Droschl, p. 314.

²⁶ Cat. exp. *Dada. Ausstellung zum 50jährigen Jubiläum – Exposition Commémorative du Cinquenaire*, Kunsthau Zürich/ Musée d'art moderne (Zürich/Paris 1966/1967).

²⁷ La revue de Christian Zervos, fondée en 1926, qui paraît jusqu'en 1960 (NdT).

²⁸ George Hugnet, « L'Esprit Dada dans la Peinture, II, Berlin (1918-1922) », *Cahiers d'Art*, peinture, sculpture, architecture, musique, vol. 7, n° 6/7, Paris 1932, pp. 281-283 ; Illustrations d'Hausmann : photomontage 1920 (*Tatlin chez lui*), photomontage 1919-1921 (*ABCD*), sculpture dadaïste (*Mechanischer Kopf*), *Club Dada* (première publication dadaïste à Berlin – 1918 –, couverture de Raoul Hausmann), couverture de la revue *Der Dada* (dirigée par Raoul Hausmann, Berlin 1919), couverture de la revue *Der Dada* (dirigée par Raoul Hausmann, Berlin, fin 1919).

Voir aussi *Scharfrichter...*, op. cit., p. 430, et illustrations pour *Qualität*, vol. 10, no.3/4 (Dessau) (BG- Ar 2/95).

Articles sur Dada par Georges Hugnet :

- *Cahiers d'Art* : « L'Esprit Dada dans la peinture, I, Zurich et New York », vol.7, n°s 1-2 (1932), pp.57-65 ; « II, Berlin », vol. 7, n°s 6-7 (1932), pp. 281-285 ; « III, Cologne et Hanovre », vol.7, n°s 8-10 (1932), pp. 358-364 ; « IV, Paris », vol. 9, n°s 1-4 (1934), pp. 109-114, n. 6-7.

- Traductions dans *The Bulletin of The Museum of Modern Art*, vol. 4, n°s 2-3 (nov.-déc. 1936) ; cat. exp., *Fantastic Art, Dada, and Surrealism*, ss. dir. Alfred H. Barr, Museum of Modern Art, 2e éd. 1937 et 3e éd. 1946 ; *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, textes réunis par Robert Motherwell, 2e édition, Boston, G.K.Hall. 1951, pp. 141-53 ; ces articles auraient dû être publiés dans la première édition du catalogue *Fantastic Art Dada Surrealism* de l'exposition d'Alfred Barr, mais il furent envoyés trop tard par rapport aux délais de fabrication.

²⁹ Voir la chronologie de Michelle Elligott, dans *DADA in the Collection of The Museum of Modern Art. Studies in Modern Art 9*, ss. dir. Anne Umland et Adrian Sudhalter avec le concours de Scott Gerson, New York, The Museum of Modern Art, 2008, p. 308 : 109 œuvres de la période Dada : Arp, Baader, Baargeld, Ernst, Grosz, Hausmann, Höch, Janco, Picabia, Man Ray, Ribemont-Dessaignes, Schad, Schwitters, Taeuber.

³⁰ *International Dada Exhibition*, organisée par Marcel Duchamp, galerie Sidney Janis, New York, 1953, n°s 113-122.

³¹ *Exposition rétrospective Dada 1916-1922*, galerie de l'Institut, Paris, 1957, pas de catalogue, mais publication du texte de Georges Hugnet *L'Aventure Dada, 1916-1922*, voir note 23.

³² *Dada. Dokumente einer Bewegung*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1958, n°s 384-400 ; ill. : *Mechanischer Kopf*, *ABCD*,

Tatlin lebt zu Hause, Ingenieure.

³³ Exposition *Fotomontage von Dada bis Heute*, galerie Rosen, Berlin 1946/1947. Voir Hannah Höch, *Die Fotomontage*, pour accompagner l'exposition, in cat. exp. *Hannah Höch 1889-1978. Ihr Werk. Ihr Leben. Ihre Freunde*, Berlinische Galerie, Argon Verlag, 1989, pp. 218-219. Hausmann exposait *ABCD, Tatlin at Home, Dada siegt* (Ill.). Hannah Höch participait quant à elle avec 50 collages. Voir Eva Züchner, « Jeder Tag ein Kampf. Die Nachkriegsjahre 1946-1949 » in *Hannah Höch. Eine Lebenscollage 1946-1978*, t. III, Künstler-Archive der Berlinischen Galerie, Berlin, Berlinische Galerie, 2001 pp. 48 sq.; voir également Hannah Höch, pp. 52-55 : « Im Katalog von der Fotomontage-Ausstellung von 1946 ist der Text sehr verstümmelt gedruckt worden. Das war im eisigen Hungerwinter als noch absolutes Chaos herrschte. Da gab es überhaupt noch kein Echo für so etwas und nur ganz wenige Menschen haben diese kleine Schau in provisorisch zugerichteten Räumen gesehen. Ich selbst war todkrank und kämpfte um mein Leben. » (HHA, 50.46)

³⁴ Exposition *Collage* organisée par Margaret Miller, Museum of Modern Art, New York, 1948. Pas de catalogue. 26 œuvres d'Arp, de Baader, Duchamp, Ernst, Grosz, Schwitters... Voir la chronologie de Michelle Elligott, *DADA in the collection of the Museum of Modern Art*, op. cit. p. 311

³⁵ Hausmann, lettre à Miller, 24 juillet 1947. CUR, exp. 385, Archives MoMA, voir note 24.

³⁶ Exposition *The International Collage*, à la galerie Rose Fried, New York, 1956 (brochure de Herta Wescher).

³⁷ Herta Wescher, *Die Collage: Geschichte eines Kuenstlerischen Ausdrucksmittels*, Cologne, Dumont Schauberg, 1968. Ill. d'Hausmann : *ABCD*, p. 137 (couleur), *Dada siegt* (noir et blanc), p. 113.

³⁸ Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, suivi d'une bio-bibliographie de l'auteur par Poupard-Lieussou, Paris, Le Terrain Vague, 1958.

³⁹ Yves Poupard-Lieussou, dès les années quarante, fut un de premiers spécialistes et collectionneurs du dadaïsme et du surréalisme ; il joua un rôle important dans la connaissance et la divulgation de leurs œuvres (NdT).

⁴⁰ En 1946 Grosz a publié à New York *A Little Yes and a Big No*, (traduction allemande 1955) ; la même année, *Flucht aus der Zeit* (1927) de Hugo Balls paraît à Lucerne dans sa deuxième édition ; *En avant dada* (1920) de Huelsenbeck est traduit en 1951 dans *The Dada Painters and Poets* de Robert Motherwell ; en 1957 paraît, du même, *Mit Witz Licht und Grütze*. Puis en 1959, Walter Mehring se souvient du *Berlin Dada* ; *Der Weg nach unten* de Franz Jung est publié 1961 ; *John Heartfield. Leben und Werk* de Wieland Herzfeldes, en 1962 ; *Dada - Kunst und Anti-Kunst*, de Hans Richter, dont Hausmann apprécia les passages consacrés à Dada Berlin, en 1964.

⁴¹ Voir Hausmann, « Ansichten oder Ende des Neodadaismus » in *Am Anfang war Dada*, Gießen, Anabas Verlag, 1980, p. 157.

⁴² Hausmann, lettre à Hanne Bergius, 19 juillet 1970, archives de l'auteur.

⁴³ *DADA. The Dada Painters and Poets, an Anthology*, ss. dir. Robert Motherwell, New York, George Wittenborn Inc., 1951. Y figurent, d'Hausmann, le manifeste *Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland* (coécrit avec Huelsenbeck et Golyscheff), pp. 41-42 ; une photographie montrant Huelsenbeck et Hausmann (ill. du *Dada Almanach* de 1920), p. 47 ; *Club dada*, ill. p. 334 ; six ill. p. 254 ; poésie visuelle (*Sound-Rel* [1919], *Birdlike* [1946]) , ill. p. 316.

⁴⁴ *En avant Dada : eine Geschichte des Dadaismus*, première édition, Hannovre, Leipzig, Vienne, P. Steegeman, 1920 ; traduction française par Sabine Wolf, *En avant Dada : l'histoire du dadaïsme*, Paris, Allia, 1983 (NdT).

⁴⁵ Né en Ukraine, Jefim Golyscheff, compositeur mais également peintre, participe à Dada-Berlin. Il se réfugie à Barcelone en 1933, est interné à Argelès puis à Gurs en 1938, émigre au Brésil en 1956, revient en France dans les années soixante, décède à Paris en 1970.

⁴⁶ *Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland ?* 1919, traduit par Hausmann dans *Courrier Dada* (NdT).

⁴⁷ « Cinéma synthétique de la peinture », en français dans *Courrier Dada*, Paris, Le Terrain vague (Eric Losfeld), 1958, rééd. ss. dir. Marc Dachy, Paris, Allia, 1992 (NdT).

⁴⁸ Hausmann, *Autoportrait photo hurlant* et *Synthetisches Cino der Malerei*, photomontage, voir nn. 37, 33 et *Am Anfang war Dada*, Gießen, Anabas, 1972, p. 29.

⁴⁹ Hausmann, « Das neue Material in der Malerei » (texte), publié pour la première fois dans *Am Anfang war Dada*, op. cit. p. 30.

⁵⁰ « Première Foire internationale Dada », photographie, in Bergius *Dada Triumphs! Dada Berlin 1917-1923. Artistry of Polarities. Montages-Metmechanics-Manifestations*, New Haven, etc., Thomson/Gale 2003, « Première Foire internationale Dada », 10 (après la p. 355)

⁵¹ Hausmann *Dada Cino (Dada im gewöhnlichen Leben, 1920)*,

Montage, 31,7 x 22,5 cm, ill. in Bergius *Dada Triumphs*, op. cit., p. 107.

Hausmann n'écrivit sur le photomontage que dans *A bis Z*, vol. 2, no.16, Cologne 1931, p. 61.

⁵² Grosz, *Galerie deutscher Mannesschönheit*, Preisfrage, « Wer ist der Schönste? », couverture pour *Jedermann sein eigener Fußball*, Berlin, Der Malik Verlag, fév. 1919. Il s'agit d'un montage de photos de ministres du premier gouvernement de la république de Weimar autour du président Ebert, qui assumait la répression de la révolution spartakiste. La revue fut immédiatement interdite (NdT).

⁵³ Hausmann, lettre à Tschichold, 9 avril 1930, *Scharfrichter*, op. cit. p.331.

⁵⁴ Voir les photographies de la Première Foire internationale Dada (1920), in Bergius, *Montage und Metamechanik. Dada Berlin 1917-1923. Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann 2000, p. 358.

⁵⁵ Qu'on pourrait traduire par « Le souffle dessine le monde » – jeu de mots sur la racine grecque *pneuma* et le « pneu » d'automobile dont un dessin technique figure sur le montage (NdT).

⁵⁶ Heartfield, « Das Pneuma umreist die Welt », couverture du n° 3 de *Der Dada* et *Schall und Rauch*, n° 6 (1920), in Bergius, *Montage und Metamechanik*, op. cit., ill. 94

⁵⁷ Höch, *Schnitt mit dem Kuchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, ill., *Ibid.* p. 79.

⁵⁸ Hausmann, *ABCD (1920-1923)*, ill., *Ibid.* p. 43

⁵⁹ Hausmann, *Der Kunstreporter*, (1919/1929), ill. *Ibid.* p. 59

⁶⁰ Hausmann, « Formdialektik der Fotografie », *A bis Z*, vol. 3, n° 24 (mai 1932), Cologne, p. 95.

⁶¹ Réalisée autour d'artistes dits « progressistes », publiée entre 1929 et 1933, c'était ce qu'on nommerait aujourd'hui une revue « radicale », conçue dans l'optique d'une intervention artistique sur le terrain de la lutte sociale et politique (NdT).

⁶² Hausmann, *Augen* (1931), ill. *A bis Z*, vol. 2, n° 16 (Cologne, mai 1931) ;

ill. in Bergius, *Montage und Metamechanik*, op. cit. p. 49.

⁶³ Voir Eva Züchner, « Hyle – weil wir nur Stoff sind. Hausmanns morphologischer Roman », *Wir wünschen die Welt bewegt und beweglich*, symposium Raoul Hausmann de la Berlinischen Galerie, op. cit. p.102.

⁶⁴ Hausmann, *Oaoa* (1965), collage, 30,8 x 23,8 cm, musée départemental, Rochechouart, ill. in *Der deutsche Spiesser ärgert sich*, op. cit. p. 257.

⁶⁵ Hausmann, *Der Mechanische Kopf* (1921) : Tête porte-perruque de coiffeur, avec éléments collés : petit carton blanc portant le nombre 22, règle, vis, mécanisme de montre à gousset, centimètre de couturière, vieux porte-monnaie en cuir de crocodile, pièce en bronze enlevée à un vieil appareil photographique, gobelet télescopique en aluminium, rouleau de machine à écrire dans un écrin... Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou. Voir Andreas Haus, « Der Geist unserer Zeit. Fragen an einen Holzkopf » in *Wir wünschen die Welt bewegt und beweglich*, op. cit. pp. 50 sq.

⁶⁶ Les « contrées nulles », le « résultat nul » mallarméen (NdT).

⁶⁷ Voir Jean-Francois Chevrier, « Die Beziehungen des Körpers », *Der deutsche Spiesser ärgert sich*, op. cit. p. 80.

⁶⁸ Voir le chapitre « Metamechanik » dans Bergius, *Montage und Metamechanik*, op. cit. pp. 173 sq ; traduction anglaise, *Dada Triumphs*, op. cit. pp. 189 sq.

⁶⁹ Grosz, enveloppe à Hausmann, 13 décembre 1921, ill. dans Bergius, *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Gießen, Anabas Verlag, 1989, p. 168.

⁷⁰ Theo van Doesburg, « Der Wille zum Stil » dans *De Stijl*, vol. 5, n° 3 (mars 1922), p. 34 ; voir Bergius, *Montage und Metamechanik*, op. cit. p. 228.

⁷¹ Une ill. comme *Plastique*, parue dans *Mecano*, numéro bleu (n° 2), revue dirigée par I.K.Bonset (alias Theo van Doesburg), Leiden, 1922.

⁷² Grosz, *Ohne Titel*, 1920, ill. dans Bergius, *Montage und Metamechanik*, op. cit. p. 174.

⁷³ Voir Bergius, *Ibid.* pp. 233 sq.

⁷⁴ George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Rudolf Schlichter, « Die Gesetze der Malerei », septembre 1920 (non publié dans *Dadatimes*) ; l'auteur en est probablement Raoul Hausmann, voir *Hannah Höch. Eine Lebenscollage 1889-1920*, vol. 1, édité par la Berlinische Galerie, Berlin, Argon, 1989, pp.696/698.

⁷⁵ Voir par exemple Hausmann, *Ingenieure* (1920), plume/tissu et aquarelle su papier, 36 x 24,5 cm, ill. Bergius, *Montage und Metamechanik*, op.cit. p.224

⁷⁶ Bergius, *Montage und Metamechanik et Dada triumphs !*, op. cit.

⁷⁷ Grosz, « Zu meinen neuen Bildern », dans *Das Kunstblatt*, vol. 5, n° 1 (janv. 1921), p. 14.

⁷⁸ Friedrich Nietzsche, « Essai d'autocritique » dans les addenda de *La Naissance de la tragédie* (1872), Paris, Gallimard, 1949, trad. Geneviève Blanquis, réimp. coll. Idées, pp. 179-180.

⁷⁹ Hanne Bergius, *Dada triumphs !*, op. cit., p. 111.

⁸⁰ George Grosz, *Uprooted, the Painter of the Hole / Entwurzelt der Maler des Lochs* (1948), aquarelle, 89,5 x 69,2 cm, Cambridge, Busch Reisinger Museum, ill. in cat. exp. *George Grosz. Berlin. New York*, ss. dir. Klaus-Peter Schuster, Berlin, Nationalgalerie, Ars Nicolai, Berlin, 1995, n° X. 137, p. 443.

⁸¹ Photographie, « Grosz on Fifth Avenue, New York » 1948, ill. in cat. exp. *George Grosz*, op. cit. p. 298.

⁸² Grosz, *Grosz als Clown und Varietégirl* (1957), photomontage, 30,5 x 2,3 cm, succession Grosz, ill. in cat. exp. *George Grosz*, op. cit. n° X. 142, p. 44.

- ⁸³ Grosz/ Heartfield, *Dada-merika, photomontage* (1920), ill. in ss.dir. Roh/Tschichold, *Foto-Auge, op. cit.* p. 8.
- ⁸⁴ Grosz, lettre à Herbert Fiedler, 14 janvier 1951, dans George Grosz: Briefe, 1913-1959, édition de Herbert Knust, Hambourg, Rowohlt, 1979, pp. 449-450.
- ⁸⁵ Grosz, lettre à Walter Mehring, 9 juillet 1946, in Knust, *op.cit.*, p. 373.
- ⁸⁶ Andy Warhol, *The Broad Gave Me My Face, But I Can Pick Up My Own Nose* (1948/1949), in Klaus Peter Schuster, « " Alle sind angeklagt " – George Grosz, der amerikanische Traum und die deutsche Hölle », cat. exp. *George Grosz, op. cit.* p. 36.
- ⁸⁷ *The International Dada Exhibition*, commissaire, Marcel Duchamp, galerie Sidney Janis, New York, 1953.
- ⁸⁸ *George Grosz*, Whitney Museum of American Art, New York, 1954 ; voir Ralph Jentsch, « George Grosz. Chronik zu Leben und Werk », *George Grosz, op. cit.* p. 555.
- ⁸⁹ Grosz, collages, in *George Grosz, op. cit.* ill. 445,446.
- ⁹⁰ Hausmann, « Auf der Suche nach einer neuen Zeichensprache », *Alte und moderne Kunst*, vol.3, n° 4 (1958), p. 26.
- ⁹¹ *Ainsi Ohne Titel*, 1959, ill. in cat. exp. *Raoul Hausmann*, Ivam, Centre Julio Gonzalez, Valence, 1994, p. 82.
- ⁹² Hausmann, *Moments Intérieurs* (v. 1947), Photogramme-Triptyque, 23,7 x 18,3 cm, ill. in cat. exp. *Der Deutsche Spießler ärgert sich, op. cit.* p. 99.
- ⁹³ Hausmann, *Ombres*, (v. 1931), en triptyque v. 1951, 24,8 x 58,2 cm, ill. in cat. exp. *Der Deutsche Spießler ärgert sich, op. cit.*, n° 179, p. 229.
- ⁹⁴ Hausmann, *Sans Titre*, photopictogrammes, ill. in cat. exp. *Der Deutsche Spießler ärgert sich, Ibid.*, n° 134-137, pp. 252-253.
- ⁹⁵ Hausmann, *Tableau Ecriture* (1962), ill. in Adelheid Koch, *Ich bin immerhin der grösste Experimentator Österreichs. Raoul Hausmann. Dada und Neodada*, Innsbruck, Haymon-Verl., 1994, p. 114.
- ⁹⁶ Hausmann, lettre à Schwitters, 31 juillet 1946, KSA Hannover.
- ⁹⁷ Pierre Bernotte, *Raoul Hausmann, « L'Homme qui a peur des bombes »*, Limoges, 1957, copie du fonds Raoul Hausmann, Rochechouart.
- ⁹⁸ Hausmann, *L'Énigme* (1946), Photomontage, 22,5 x 16,5 cm, coll. Fotografie des Kunstforums der Bank Austria, Vienne, cat. exp. *Der deutsche Spiesser ärgert sich, op. cit.*, ill. 120, p. 248.
- ⁹⁹ Hausmann, *L'Acteur* (1946), photomontage, 28 x 23,5 cm, IVAM Centre Julio Gonzalez, Valence, cat. exp. *Der deutsche Spiesser ärgert sich, Ibid.*, ill. 118, p. 249.
- ¹⁰⁰ *Dada. Dokumente einer Bewegung*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Kunsthalle, Düsseldorf, 5-9 octobre 1958 ; voir Ralf Burmeister, « Dada 1958: Der Versuch, eine Bombe zu kitten », in ss. dir. Pamela Kort, *Grotesk! 130 Jahre der Frechheit*, Munich, Prestel, 2003, pp.148-154.
- ¹⁰¹ Voir Ralph Jentsch, « George Grosz. Chronik zu Leben und Werk », in cat. exp. *George Grosz, op. cit.* p. 556.
- ¹⁰² *Dada. Dokumente einer Bewegung, op. cit.*, chapitre « Dada Berlin », nos 343-470.
- ¹⁰³ Hausmann, « Ansichten oder Ende des Neodadaismus », *Am Anfang war dada, op. cit.*, pp. 155-158.
- ¹⁰⁴ Wolf Vostell, « Dada und die Mentale Energie », Interview avec Dona Mercedes Guardado Olivenza, juillet 1975 in *Malpartida/Spainen*, in *Sprache im technischen Zeitalter*, n° 55 (juil-

let/Septembre 1975), p. 214.

¹⁰⁵ Voir Burmeister, « Dada 1958 », *op. cit.* (ss. dir. Pamela Kort)

¹⁰⁶ Voir Burmeister, « Fluxus besucht Heiligensee », *in* cat. exp. *Hannah Höch. Eine Lebenscollage, vol. III. 1946-1978*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁰⁷ Wolf Vostell, *Treblinka* (1958, partie de l'installation *Das Schwarze Zimmer*) dé-collage, pièces de moteur, bois, film et transistor 200 x 140 x 80cm, coll. David Vostell, ill. cat. *Deutschlandbilder*, ss. dir. Eckart Gillen, Cologne, DuMont, 1997, 240, p. 242 ; Wolf Vostell, *Auschwitz-Scheinwerfer 568* (de l'installation *das Schwarze Zimmer*), 1958, dé-collage, effacement, bois, métal, cheveux, asphalte, projecteur 205 x 57 x 31 cm, coll. Rafael Vostell, ill. cat. exp. *Deutschlandbilder, op. cit.*, 238, p. 241.

¹⁰⁸ Joseph Beuys avec Tomas Schmitt, Wolf Vostell et Bazon Brock: *Das Schweigen von Duchamp wird überbewertet*, action simultanée, 11 décembre 1964, Landesstudio Nordrhein-Westfalen des Zweiten Deutschen Fernsehens, Düsseldorf, ill. *in* Uwe M. Schneede, *Joseph Beuys. Die Aktionen*, catalogue raisonné avec documentation photographique, Stuttgart, Gerd Hatje, 1994, p. 81.

¹⁰⁹ Burmeister, « Fluxus besucht Heiligensee », *Hannah Höch Lebenscollage, op. cit.* p. 138.