

*Détruire le sujet pour construire une communauté nouvelle.
Réflexion sur Dada et le politique.*

par Iveta Slavkova-Montexier

Université de Paris I

Dans le « Manifeste Dada 1918 », la « méfiance envers la communauté » est citée par Tristan Tzara comme une des causes qui entraînent la naissance du mouvement Dada¹. Toutefois, comme l'écrit Tzara un peu plus haut dans ce même texte, Dada garde « l'espoir d'une humanité purifiée² », d'une communauté nouvelle. Il est vrai qu'à cette époque, au moment du carnage de la Grande Guerre, toutes les avant-gardes proposent un monde nouveau meilleur, un Homme nouveau purifié³. Parmi elles, Dada semble être celle qui intègre le mieux le fait que la Grande Guerre ait mis le doigt sur l'ineptie du système de pensée occidental, remettant en cause les principes structurels sur lesquels s'était construite la communauté en Occident. Les dadaïstes deviennent ainsi les agents les plus actifs de la dénonciation de l'humanisme et du sujet stable que celui-ci postule. Afin de mieux situer notre réflexion sur le politique et la communauté chez Dada, arrêtons-nous un peu sur cette problématique.

Dans son article, « La Crise de l'humanisme et la fin des utopies » paru en 1980, Jean Laude affirme qu'avec la Grande Guerre se précise une crise de l'humanisme, évidente et pourtant difficile à définir, dont les racines sont ancrées dans la modernité⁴. Même si cet article porte essentiellement sur la période autour de la Seconde Guerre mondiale, Jean Laude rappelle que déjà après 1918, certains penseurs, écrivains, philosophes ou artistes – notons que, pour sa part, il ne cite pas les dadaïstes – tentent de comprendre les raisons de cette crise qui met en cause les

¹ Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », *Dada est tatou. Tout est Dada*, Paris, Flammarion, coll. « GF », p. 205.

² *Idem.*

³ Voir à ce sujet Eric Michaud, *Fabrique de l'Homme nouveau : de Léger à Mondrian*, Paris, Editions Carré, coll. « Arts et Esthétiques », 1997 et notre thèse « *L'Homme n'est peut-être pas le centre de l'univers* ». *la crise de l'humanisme et l'Homme nouveau des avant-gardes (1909-1930)*, soutenue en juin 2006, Paris I Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Philippe Dagen.

⁴ Jean Laude, « La Crise de l'humanisme et la fin des utopies », *L'Art face à la crise. L'Art en Occident 1929-1939*, Saint-Étienne, Université de Saint Etienne, CIEREC, 1980, p. 316.

assises structurelles de la civilisation occidentale humaniste, suggérant que l'humanisme, notion si vénérable encore aujourd'hui, porte en lui-même ses agents de destruction⁵.

Effectivement, sauver la grandeur de l'homme est une des raisons évoquées pour justifier la guerre destructrice. De nombreux textes avancent cette thèse à l'époque. Nous ne citerons qu'un appel, des plus explicites, publié dans le *Figaro* le 19 juillet 1919 sous l'initiative d'Henri Massis, signé par un grand nombre d'intellectuels parmi lesquels Paul Bourget, Maurice Denis, Camille Mauclair ou encore Charles Maurras. Il est intitulé « Pour un parti de l'intelligence » et affirme que, dans la guerre récente, la France a défendu les idéaux nationaux, mais aussi les « intérêts de l'espèce » ; elle a défendu la cause de l'esprit afin que la grandeur de l'homme et les valeurs éternelles ne disparaissent pas⁶.

Une des voix qui s'élèvent contre cette justification humaniste de la guerre est celle de Paul Valéry qui est pourtant un humaniste convaincu. En 1919, Valéry publie notamment « La Crise de l'esprit », texte qui, si étrange que cela puisse paraître, rejoint, comme nous le verrons, certaines positions dadaïstes. Valéry attire l'attention sur le potentiel destructeur des grandes valeurs occidentales, révélé par l'histoire récente. Il donne l'exemple de la discipline ordonnatrice, considérée comme une des vertus traditionnelles du peuple allemand : cette vertu a engendré en quatre ans plus de vices que l'oisiveté n'en a jamais créés⁷. Selon Valéry, il est devenu évident que le travail consciencieux, que l'instruction la plus solide, que l'application la plus sérieuse ont servi d'épouvantables desseins : « tant d'horreurs n'auraient pas été possibles sans tant de vertus »⁸.

Dans leur tentative de sauver les valeurs, note Valéry, les esprits européens font appel au passé – les grands hommes et les grands livres de la civilisation

⁵ *Ibid.*, p. 318.

⁶ Henri Massis, Paul Bourget, Binet-Valmer, Maurice Denis, Joachim Gasquet, Edmond Jaloux, Charles Maurras, Camille Mauclair et d'autres, « Pour un parti de l'intelligence », *Le Figaro*, 19 juillet 1919, supplément littéraire.

⁷ Paul Valéry, « La Crise de l'esprit » (1919), *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 989.

⁸ *Idem.*

remontent pêle-mêle⁹. Pourtant, leur discours confus aux arguments souvent incompatibles, tente en vain de dissimuler la crise redoutable de l'esprit et de l'humain. La science, la connaissance et la culture se sont compromises, ont anéanti leur propre renouvellement en soutenant la destruction de milliers de jeunes gens, se sont révélées impitoyablement dépassées et impuissantes¹⁰. Que faire, que devenir, comment embrasser tout cela ?

« La Crise de l'esprit » est un texte politique qui pointe le désordre qui règne dans la communauté et la terrible incertitude dans laquelle se trouvent les échanges vitaux en Occident. « Tout point de vue est faux », écrit Valéry, mais cette falsification est inévitable¹¹. La conception universelle des valeurs, de la race, de la civilisation est profondément remise en cause. Il faut désormais porter la réflexion vers des figures complexes dont les éléments n'occupent plus de positions stables¹². En fait, Valéry suggère que pour repenser la « cité », il faut prendre état des notions ruinées et donc intégrer à la construction communautaire la destruction des grandes valeurs universelles dans la Grande Guerre.

Dans son « Manifeste Dada 1918 », contemporain à « La Crise de l'esprit », Tzara fait également état des notions ruinées et se pose des questions similaires. « Toute ce qu'on regarde est faux¹³ », écrit-il, faisant écho au « tout point de vue est faux » de Valéry. Ou encore « comment veut-on ordonner le chaos qui constitue cette infinie informe variation : l'homme ? » tout en tenant compte du fait que le principe – humaniste et chrétien – « aime ton prochain » s'est révélé être, selon Tzara, une « hypocrisie »¹⁴. Pour construire la nouvelle communauté, cette « humanité purifiée » que Tzara continue d'espérer, il faut partir sur des bases nouvelles, ayant conscience de tout ce que la guerre a détruit. Et parmi les notions détruites, se trouve le postulat humaniste que l'homme civilisé est intègre, rationnel, aspirant au bien, maîtrisant ses actes, dominant l'univers. Ainsi, l'Homme nouveau de Dada, particule élémentaire

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 990.

¹¹ *Ibid.*, p. 995.

¹² Jean Laude, « La Crise de l'humanisme et la fin des utopies », *op. cit.*, p. 317.

¹³ Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », *op. cit.*, p. 208.

¹⁴ *Ibid.*, p. 205.

constituante de la nouvelle communauté, ressemble aux particules que la physique quantique met à jour à cette même époque – il est multiple, instable, conscient de sa relativité. Constamment en devenir, il se méfie de l'ordre universel absolu, des valeurs éternelles, de sa propre unité.

Comment peut-on construire une communauté sur des notions aussi incertaines ? Nous essayerons d'esquisser cette communauté en nous arrêtant d'abord sur la notion du politique chez Dada, pour ensuite voir comment le sujet (le je, le moi) détruit prend corps dans un Homme nouveau dadaïste multiple et cosmique, qui habite les textes et les oeuvres.

Nous considérerons ici la destruction du sujet manigancée par Dada comme un acte politique. Dans ce sens, il est important de bien définir ce que signifie le « politique » pour les dadaïstes. Rappelons que le « politique » est ce qui est relatif à la cité et à la société organisée. Mais cette notion implique également la conciliation entre la production de sens commun et l'épanouissement individuel, la conciliation entre les exigences d'un être-ensemble et les désirs de l'individu. C'est dans ce sens que la majorité des dadaïstes entendent le « politique » et cela n'oblige pas forcément à une activité au sein des partis politiques.

Bien sûr, les liens entre Dada et le Parti communiste sont étroits, surtout en Allemagne. Après son retour à Berlin, Richard Huelsenbeck désigne Dada comme un mouvement révolutionnaire politique et établit des parallèles entre la révolution dadaïste et celle des marxistes. Il adapte d'ailleurs le lexique bolchevique aux activités dadaïstes. Ainsi, la revue *Der Dada* adopte un air d'internationale communiste, on y parle de « Bureau central du dadaïsme » ou « Conseil central révolutionnaire dadaïste, groupe Allemagne »¹⁵. Les œuvres de Georg Grosz et de John Heartfield, tous deux

¹⁵ Valérie Colucci, « Les Revues Dada à Zurich et en Allemagne (1916-1924). Immersion dans le temps et évasion hors du temps », *Dada, circuit total*, sous la direction de Henri Béhar et Cathérine Dufour, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, p. 209.

membres du Parti communiste, sont explicitement politiques et engagées dans la lutte des classes.

Toutefois, la majorité des dadaïstes se méfient des partis, y compris le Parti communiste. Cela ne signifie pas pour autant que leur attitude *n'est pas* politique. En 1920, dans « Considérations objectives sur le dadaïsme », Raoul Hausmann regrette que la presse communiste ne comprenne pas la portée révolutionnaire de la poésie dadaïste¹⁶. Il souligne que, malgré les objections des communistes, l'action accomplie par Dada dans le domaine culturel est une action politique révolutionnaire, absolument nécessaire au prolétariat. Hausmann affirme qu'en envisageant la pensée et l'art d'un point de vue radicalement nouveau, qu'en montrant à quel point la vie dépasse le champ des possibilités qu'avaient délimité les conceptions bourgeoises, Dada effectue un travail – politique – de désempolement du prolétariat¹⁷.

Ce « travail difficile, de tous les instants » est essentiel, selon Hausmann – sinon le prolétariat reproduirait inexorablement les structures de la « culture bourgeoise surannée »¹⁸. L'auteur ajoute que les politiciens qui ignorent cet aspect de la révolution, sont des mauvais politiciens. La remarque s'adresse bien sûr aux communistes pour qui le succès se résume à une prise de pouvoir rapide par les prolétaires. Un an plus tard, dans un texte intitulé « Puffke propagateur de la culture prolétarienne » (rappelons que Puffke est un personnage générique caricaturant la bourgeoisie allemande, souvent traduit par Dupont en français), Hausmann donne un exemple illustrant les connivences souterraines entre les bourgeois et les communistes défenseurs de la révolution prolétarienne : tous deux ont les mêmes idées figées et conservatrices à l'égard de la morale, des femmes nues et de la sexualité¹⁹.

¹⁶ Raoul Hausmann, « Considérations objectives sur le dadaïsme » (1920), *Courrier Dada, Paris, Allia, 1992*, traduction Marc Dachy, p. 189.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Raoul Hausmann, « Puffke propagateur de la culture prolétarienne » (1921), dans Marc Dachy, *Archives Dada. Chronique*, Paris, Hazan, 2005, pp. 102-103.

Il apparaît clairement que pour Hausmann, le travail que font les dadaïstes dans le domaine de l'art et de la pensée est politiquement aussi, voire plus, important que les activités soutenant la propagande du Parti communiste. Lorsqu'une communauté nouvelle basée sur une véritable culture prolétarienne – totalement révolutionnaire et pleinement désemploisée – se mettra à exister, écrit-il toujours dans « Considérations objectives sur le rôle du dadaïsme », on saura gré de la « courageuse sincérité » des dadaïstes²⁰.

Le *Manifeste Art Prolétarien* signé par quatre personnalités rattachées à Dada – Tzara, Kurt Schwitters, Hans Arp, Christof Spengemann et Théo Van Doesburg (qui a une activité dadaïste « clandestine »), publié en mars 1923 dans la revue *Merz* 2, défend une position similaire. Il s'oppose au terme « art prolétarien », car le prolétaire qui crée n'est plus un prolétaire, mais un artiste²¹. Si l'art devait servir exclusivement le prolétariat, affirment les signataires, cet art serait aussi limité qu'un art spécifiquement bourgeois. Comme Hausmann, les auteurs émettent des doutes quant au désemploisement du prolétariat – il faut tenir compte du fait que « le prolétariat est contaminé par les goûts de la bourgeoisie²² ». Il revient au même de peindre Trotski à la tête de l'Armée rouge que Napoléon à la tête de l'armée impériale. L'attachement des communistes aux formes d'art les plus conservatrices, maintiennent en vie ce qu'il prétendent combattre : la culture bourgeoises.

L'activité créatrice dépasse les considérations étroitement individuelles ou sociales et vise ce que les auteurs appellent, le « sentiment national universel²³ ». Pour autant, le dépassement du champ étreint de la propagande politique ne veut pas dire que l'art est, ou doit être, apolitique ou non politique. La préoccupation politique et communautaire est tout à fait présente dans ce texte, mais elle ne se limite pas aux rapports sociaux réduits à la lutte des classes. Ce qui importe pour les auteurs est de développer des énergies assez fortes pour agir sur l'ensemble de la culture en

²⁰ Raoul Hausmann, « Considérations objectives sur le dadaïsme », *op. cit.*, p. 189.

²¹ Hans Arp, Van Doesburg, Kurt Schwitters, Tristan Tzara, Spengemann, « Manifeste Art Prolétarien » (6 mars 1923) dans *Kurt Schwitters, Merz. Ecrits*, choisis et présentés par Marc Dachy, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 108, traduction Marc Dachy.

²² *Idem.*

²³ *Ibid.*, p. 109.

éveillant les forces créatrices de l'homme afin que celui-ci soit un producteur actif au sein de la communauté, producteur non soumis aux impératifs de l'utilitaire, du capital, des échanges marchands. Une telle action est, selon les auteurs, plus importante que les affiches publicitaires qui vont entre autres produits, la dictature du prolétariat²⁴. Nous retrouvons ici les idées de Hausmann commentées plus haut.

Or, des quatre signataires du « Manifeste Art Prolétarien », Schwitters nous intéresse particulièrement, car sa relation au politique reste justement un des points de désaccord de l'historiographie. Dans un article récent, Isabel Schulz fait le point sur la question et montre que le fondateur de « Merz », souvent qualifié d'apolitique, intègre de manière subtile, mais forte, le politique à son travail²⁵. L'engagement de Schwitters ne s'exprime pas en effet, contrairement à celui de Grosz ou de Heartfield, par une prise de position claire face aux événements politiques. Son œuvre regorge toutefois d'éléments concrets qui reflètent la réalité politique et sociale en Allemagne. Les bribes, les déchets, les coupures de presse qui constituent les œuvres Merz se réfèrent à des événements bien réels et les exemples sont nombreux.

Souvent les œuvres font références à des événements politiques concrets. Dans *Merzbild 5B (Peinture - cœur rouge - église)*²⁶ la page de journal partiellement recouverte de peinture qui détermine la composition diagonale, est celle du quotidien *Hannoverischer Kurier* daté du 4 février 1919, décrivant la défaite de l'éphémère République socialiste de Bremen, insurrection écrasée de manière violente par les forces conservatrices. Schwitters n'a pas participé à cet événement, mais il connaissait Ludwig Bäumer qui y était impliqué. Mentionner cet événement violent dans le cadre de ce collage fragmenté et illisible exprime un « point de vue mélancolique », comme l'écrit Hanne Bergius dans le catalogue de l'exposition

²⁴ *Idem.*

²⁵ Isabel Schulz, « L'Art m'est beaucoup trop précieux pour qu'on l'utilise comme outil ». Kurt Schwitters et la politique, *Circuit Dada, op. cit.*, p. 254.

²⁶ Kurt Schwitters, *Merzbild 5B (Peinture - cœur rouge - église)*, 1919. Collage, tempera et crayon de couleur sur carton, 70 x 58 cm. New York, Guggenheim Museum.

Schwitters au centre Pompidou en 1994²⁷. L'attitude de l'artiste est, en quelque sorte, politico-existentialiste, car elle rend compte de la solitude affreuse de l'individu face à un monde fragmenté où opinions, événements violents et appels politiques abondent ; où l'homme prend conscience de son impuissance et est amené se résigner en se disant avec mélancolie « et alors ». Cette mélancolie, qui a paru à certain le signe d'une indifférence, est en fait le signe d'un engagement face au non-sens, au chaos – la « crise de l'esprit » pour reprendre le terme de Valéry dont les idées ne sont pas si éloignées. Il faut penser les événements dans leur complexité et celle-ci dépasse l'actualité, les rapports sociaux entre les classes.

À travers l'art, et plus précisément ses collages Merz, Schwitters cherche à concilier expérience objective et expérience subjective – comment se situer face à l'histoire, face aux autres, face aux événements politiques. Dans *Merzbild 5B* se mêlent des événements d'ordre divers : l'histoire (coupure de journal), mais aussi les souhaits, les peurs, les rêves, le quotidien (dessins enfantins d'église et de cœur qui apparaissent dans d'autres œuvres de cette époque et évoquent sans doute le poème « An Anna Blume »). Dans ses textes, Schwitters répète souvent que l'art n'agit rien que par le fait d'exister, mais, il dit aussi que si la forme est suffisamment pertinente, elle possède une énorme force explosive sur le plan social²⁸. La liberté de l'art est en quelque sorte une alternative, qui reste politique, à la propagande politique. Le fait de créer qui mène à un épanouissement personnel, à la « maturité de l'homme²⁹ » rend disponible aux autres, à la construction de la communauté. Nous reviendrons sur cette conception un peu plus loin.

Rappelons enfin qu'en 1932, lorsque les circonstances exigent une prise de position claire face à la menace nazie, Schwitters s'engage dans le Parti social-démocrate. Il n'a jusqu'ici « milité » que pour le Parti impérial d'Allemagne ANNA BLUME (K.A.P.D) et le Parti Merz d'Allemagne (PMA), les deux fondés par lui-

²⁷ Hanne Bergius, « Kurt Schwitters "Créer du nouveau à partir de débris" », *Kurt Schwitters*, Paris, Éditions du centre Pompidou/Éditions de la RMN, 1994, p. 39.

²⁸ Isabel Schulz, « L'Art m'est beaucoup trop précieux pour qu'on l'utilise comme outil ». Kurt Schwitters et la politique, *op. cit.*, p. 257.

²⁹ Hans Arp, Van Doesburg, Kurt Schwitters, Tristan Tzara, Spengemann, «Manifeste Art Prolétarien », *op. cit.*, p. 109.

même et dont il est le seul membre. L'engagement survenu à un moment où on ne *peut pas* faire autrement, montre bien que l'attitude en apparence fantaisiste de Schwitters relève d'une véritable réflexion politique.

Un autre exemple d'engagement politique fort, mais implicite, est l'œuvre de Hannah Höch. Le photocollage *Jeune couple bourgeois – dispute*³⁰, datant de 1919, montre deux personnages burlesques, une femme et un homme. Il est sans doute lié à la biographie de l'artiste, évoquant avec quelque aigreur le mariage, bourgeois, que son amant Raoul Hausmann n'arrive pas à dissoudre³¹. Au-delà de l'élément personnel, le photocollage est une parodie de la bourgeoisie et de ses préoccupations matérielles : les appareils ménagers, dernier cri du progrès, flottant au second plan sont les symboles d'un confort convoité.

Höch s'en prend subtilement au matérialisme bourgeois et l'ordre social qui sous-tend celui-là, à commencer par les stéréotypes féminins et masculins. Dans *Jeune couple bourgeois*, la femme arbore une tête de bébé, signe de son infantilisation sociale. La tête d'enfant démesurée contraste avec le maillot de bain découvrant des bras sportifs et des bottes à talons. Ce sont les débuts d'une l'émancipation féminine – corps musclé, genoux dénudés –, d'un changement des mœurs, mais les stéréotypes pèsent toujours sur les hommes et les femmes et entravent leur épanouissement. Notons que l'homme est également écrasé par un énorme chapeau féminin et sa grâce d'étalon sportif et souple s'en trouve quelque peu diminuée.

On sait que Höch détournait des photos qu'elle trouvait dans la presse. Ses collages subvertissent ces êtres humains parfaits et harmonieux, cet idéal artificiel que véhiculent les médias et plus particulièrement la presse féminine naissante. Sans doute, les êtres éclatés et difformes dans les collages de Höch, expriment-ils mieux la réalité sociale d'une Allemagne qui a perdu la guerre et qui sombre dans la violence, et, plus généralement, l'état d'une humanité déstabilisée par la tuerie de masse, dépassée par la technique et le progrès – malgré sa conviction de maîtriser les

³⁰ Hannah Höch, *Jeune couple bourgeois – dispute*, 1919. Photocollage, 38 x 30,6 cm. Collection particulière.

³¹ Maud Lavin, *Cut with a Kitchen Knife. The Weimar Photomontages of Hannah Höch (Coupé au couteau de cuisine. Les photomontages de Hannah Höch de l'époque de la République de Weimar)*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1993, p. 27.

« gentilles » machines qui facilitent son quotidien. Avec les lambeaux de figures lisses et souriantes, Höch démasque le potentiel totalitaire implicite des images idéales qui tendent à homogénéiser les désirs, à assujettir les hommes et les femmes aux apparences et aux conventions morales. Dans ce sens, son travail est politique : elle détruit l'unité des figures pour rendre visible les mécanismes qui font de la communauté idéale présentée dans les magazines un facteur d'aliénation.

Ainsi, pour beaucoup de dadaïstes, le politique ne se limite pas aux grandes actions et aux grands discours. Il est en jeu à chaque instant, dans chaque agissement. Comme l'art d'ailleurs. Rappelons que pour Hausmann, un « âne quelconque, qui veut s'immortaliser au moyen de ses peintures à l'huile accrochées dans de beaux salons » est moins un artiste que l'enfant qui jette sa poupée par terre³². Nous pourrions faire accompagner l'âne qui veut s'immortaliser à travers l'Art avec un grand A, par le politicien qui, pris dans son délire de Grandeur (avec un grand G), méprise les nécessités vitales immédiates. Nous avons vu que Hausmann était dérangé par l'attitude des communistes envers les femmes nues, que le jeune homme considérait sans doute comme une nécessité vitale immédiate.

Chez Dada, le politique est inhérent au corps, présent dans chaque geste, dans chaque mot, dans chaque idée, car tout se joue à chaque instant et tout est voué à être mis en circulation entre les hommes. C'est dans ce sens que l'Homme nouveau dadaïste est une proposition politique. Exaltant l'altérité en détruisant l'identité fixe et le culte de la personnalité, il prête son corps en tant qu'outil de cette circulation laquelle est essentielle à la constitution de la communauté nouvelle, de l'être-ensemble meilleur respectueux de l'épanouissement de chacun.

³² Raoul Hausmann, « Cinéma synthétique de la peinture », *Courrier Dada*, op. cit., p. 42.

Comme nombre d'artistes d'avant-gardes, les dadaïstes se désignent eux-mêmes comme des Hommes nouveaux. Toutefois, contrairement à d'autres qui cherchent un modèle absolu, homogénéisé et pur, chez Dada, la diversité et le mélange sont des caractéristiques essentielles. Dans l'introduction de *l'Almanach Dada* en 1920, Huelsenbeck déclare qu'il présentera le type nouveau dadaïste, mais qu'il n'en fera pas un modèle³³. Dans « Contre le point de vue de Weimar » publié en 1919, Raoul Hausmann s'écrie que « Dada est pour la vie propre de chacun » et pas pour les modèles unifiants³⁴. Nous avons déjà cité le « Manifeste Dada 1918 », où Tzara refuse toute base psychique commune pour l'humanité puisque l'homme est une infinie informe variation³⁵.

Il est toutefois possible, grâce aux textes et aux œuvres, de dresser un portrait, certes approximatif et non définitif, de cet Homme nouveau. Dans *En avant Dada*, ouvrage publié en 1920, Huelsenbeck s'arrête longuement sur le dadaïste-Homme nouveau qu'il présente comme un être concret et lucide, philosophe et matérialiste à la fois, ne se pliant à aucune obligation³⁶. Le dadaïste observe le monde et, conscient du non-sens de la vie, cherche la jouissance ici et maintenant. La description se termine par l'affirmation suivante :

« Demain il [le dadaïste] ne sera plus le même qu'aujourd'hui et après-demain il ne sera peut-être "rien du tout", pour ensuite être tout³⁷. »

Le texte de Huelsenbeck définit donc le dadaïste-Homme nouveau non pas comme un être meilleur sur lequel il faut s'aligner, mais comme un nœud de chair par lequel passent des sensations simultanées. Sa seule caractéristique « permanente » est le renouvellement : demain, il ne sera plus le même. À chaque instant, il veut, il peut être autre chose, il est toujours en devenir. La multiplicité,

³³ Richard Huelsenbeck, « Introduction », *Almanach Dada*, op. cit., p. 170.

³⁴ Raoul Hausmann, « Contre le point de vue de Weimar », *Courrier Dada*, op. cit., p. 37.

³⁵ Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », *Dada est tatou. Tout est Dada*, op. cit., p. 205.

³⁶ Richard Huelsenbeck, *En avant Dada. L'Histoire du dadaïsme* (1920), Paris, Allia, 1983, p. 44.

³⁷ *Ibid.*, pp. 44-45.

l'instabilité, la simultanéité constituent l'Homme nouveau dadaïste qui est sans cesse enrichi au contact du monde.

Cette idée est récurrente dans les textes. Les références sont multiples, en voici quelques unes. Dans une note de 1918 conservée dans ses archives, Hausmann définit l'Homme nouveau comme le résultat de la dissolution du *je* (pronom personnel) : le *je* est aussi l'autre et « *je* autre » est un autre *je*, et ainsi de suite à l'infini³⁸. La même année, dans son « Manifeste dadaïste », Huelsenbeck déclare que le Dadaïste-Homme nouveau est un mi-Pantagruel, mi-Saint-François³⁹. Les comparaisons ne sont pas fortuites, rappelons que dans les écrits de Rabelais, Pantagruel change de taille et son attachement aux plaisirs concrets de la vie est proverbial ; Saint-François, lui, a, d'une part, le don de communiquer avec les autres espèces et, d'autre part, a renoncé à la propriété. Dans son texte « Sur la théorie du dadaïsme », Daimonides écrit que le Dadaïste est tout autant artiste qu'adorateur d'anguilles, *globe-trotter*, métaphysicien, manticien ou homme d'affaires⁴⁰. L'auteur donne l'exemple concret de Johannes Baader qui traverse le monde en magicien, thaumaturge, candidat électoral, architecte et cultivateur de cerisiers⁴¹.

Un autre exemple pour finir : Francis Picabia publie en 1920 dans les pages de *Comoedia* une réponse aux attaques contre Dada de Mme Rachilde, « femme de lettres et bonne patriote », épouse du rédacteur du *Mercure de France*. Face à l'unité réclamée par Mme Rachilde, Picabia revendique l'identité plurielle du dadaïste :

« Madame,

Vous vous présentez seule, avec votre seule nationalité française, je vous en félicite. Je suis, moi, de plusieurs nationalités et Dada est comme moi.

³⁸ Raoul Hausmann, Notes du 29.01.1918, archives de Hannah Höch. Cité dans Timothy Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, op. cit., p. 72.

³⁹ Richard Huelsenbeck, « Manifeste dadaïste », *Almanach Dada*, op. cit., p. 198.

⁴⁰ Daimonides, « Sur la théorie du dadaïsme » (1920), *ibid.*, p. 214.

⁴¹ *Ibid.*, p. 216.

Je suis né à Paris, d'une famille cubaine, espagnole, française, italienne, américaine, et le plus étonnant, c'est que j'ai l'impression d'être de toutes ces nationalités à la fois⁴². »

On peut multiplier les exemples attestant le désir des dadaïstes de voir naître un homme aux multiples devenirs qui exprimerait la « continuelle contradiction de la vie⁴³ », qui serait proche du « formidable tohu-bohu de l'existence qui consiste à dire oui et puis à dire non⁴⁴ ». Affirmer la multiplicité et l'instabilité du sujet signifie ne jamais se figer, être vivant et mène à l'altérité, à l'échange d'expériences plurielles et dynamiques sans défendre aucune propriété, ni matérielle, ni intellectuelle. La multiplicité met l'homme en relation – corporellement, dans sa chair – avec le reste de l'univers, car il dépasse son statut de sujet monolithe unifié qui, coupé du reste du monde, ne fait qu'observer. Ayant dépassé son *je* narcissique étroit et la prétention qu'il est le centre de l'univers, l'homme participe désormais du dynamisme universel.

Un tel homme surgit non seulement des textes, mais aussi des œuvres et nous prendrons comme exemple deux photocollages de Raoul Hausmann. Le célèbre *ABCD*⁴⁵, autoportrait de l'artiste datant de 1923, est justement un surgissement du *je* multiple. On y voit un tourbillon d'images, de lettres et de chiffres qui couvrent partiellement un portrait photographique de Hausmann, disposé au centre. L'alphabet défile ici de A à Z. Hausmann joue sur la typographie et sur la mise en page. Comme pour les revues et les prospectus Dada, le spectateur doit se contorsionner, il participe physiquement au déchiffrement. Les éléments entourant la tête de Hausmann dans ce collage ont été identifiés et représentent des souvenirs personnels, des traces de diverses activités dadaïstes pour l'essentiel – affiches-

⁴² Francis Picabia, « A Mme Rachilde, femme de lettres et bonne patriote » (1920), *ibid.*, p. 109.

⁴³ Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », *Dada est tatou. Tout est Dada*, *op. cit.*, p. 204.

⁴⁴ Richard Huelsenbeck, « Manifeste dadaïste », *Almanach Dada*, *op. cit.*, p. 198.

⁴⁵ Raoul Hausmann, *ABCD (Portrait de l'artiste)*, 1923-1924. Photocollage et encre de Chine sur papier, 40,4 x 28,2 cm. Paris, centre Pompidou.

poèmes ou soirées – dans plusieurs villes⁴⁶. Le bout de carte en haut à droite évoque la ville de Harrar où se retire Arthur Rimbaud après avoir abandonné, très jeune, la poésie. Rimbaud fascine les dadaïstes qui le considèrent comme un des meilleurs exemples d'anticonformisme. Rimbaud est également l'auteur du vers célèbre « je est un autre » qui annonce l'éclatement du sujet.

À gauche de la tête, « VOCE » rend plus concrète la voix de Hausmann qui récite « ABCD ». De la bouche sort un fragment d'une photographie de la Voie lactée, dont un autre fragment tient lieu d'oreille laquelle est liée à l'œil. Dans le photocollage de Hausmann, tous les sens sont grand ouverts, disponibles, communicants. Le corps démultiplié se laisse pénétrer par ce qui l'entoure dans une sorte de joyeuse orgie cosmique. La notion de pénétration est d'ailleurs clairement suggérée. D'abord, par le schéma d'un toucher gynécologique tout en bas. Ensuite, et avec force, par le phallus en érection disposé à l'oblique dans la partie inférieure, dont les bourses sont figurées par les deux hémisphères terrestres. Le phallus pénètre un « O » assimilable à un vagin. Or ce « O » fait partie de l'inscription « VOCE », ce qui confirme, si besoin est, l'idée d'interpénétration des sens : la bouche, le sexe, l'oreille, l'œil constituent un « corps sans organes » cosmique, ouvert à tous les flux.

On peut associer cette œuvre à un texte de Hausmann, antérieur de deux ans, intitulé « Victoire, Triomphe, Tabac et Haricots ! Manifeste de l'impossible » :

« Si l'homme avait fait de lui-même un mouvement perpétuel, en réduisant son axe à un point central, en un seul organe combiné de cerveau et de sexe, il n'aurait vraiment plus besoin d'être fier de pouvoir changer de position, de pouvoir comme son misérable prototype, la toupie sonore, changer de la position verticale à l'horizontale. Non, l'homme serait une étoile, il serait rond, sans sa tête qui dépasse sans raison toutes les possibilités dynamiques : il serait un corps qui n'aurait pas besoin de

⁴⁶ Ces informations proviennent de *Raoul Hausmann, autour de L'Esprit de notre temps*, Paris, centre Pompidou, 1974, ouvrage non paginé, voir la notice de *ABCD*, catalogue n° 10.

cette déplorable machine, l'avion, qui n'a qu'en apparence vaincu la gravitation, la pesanteur⁴⁷. »

Dans *ABCD*, l'homme est évoqué par un axe formé par le cerveau (la tête) et le sexe. Il est immergé dans le monde où toute séparation entre objet et sujet est abolie. Il est partout en même temps, comme en témoignent les hémisphères-testicules et autres cartes géographiques. Si on en juge du cri de l'artiste, sa jouissance est immense, liée à la multiplicité et non pas à une sérénité paisible et harmonieuse. On est loin ici de la *Joie de vivre* de Matisse.

Un collage antérieur à *ABCD*, *Mynona*⁴⁸, aborde déjà la question de la multiplicité de l'homme traversé par les flux dans un monde de perméabilité entre sujet et objet. Daté de 1919, cette œuvre est un portrait de Salomon Friedlaender, écrivain et philosophe qui eut une immense influence sur les dadaïstes berlinois et qui était connu sous le pseudonyme de « Mynona », envers d'« anonym » (« anonyme » en français). Pour constituer la tête, Hausmann découpe des articles de presse et un de ses propres bois gravés publié dans *Die freie Strasse* en 1918⁴⁹ : la porte d'un bâtiment représenté dans la gravure devient l'oreille droite de Mynona, les toits forment l'autre oreille. Hausmann détourne également les cheveux d'un portrait de Hans Richter pour faire la bouche. Les « whou-whou-whou » proviennent du poème *Le Crayon bleu* de Pierre Albert-Birot publié dans *Dada* 3⁵⁰.

Mynona, comme les autres têtes que produit Hausmann à cette époque est loin d'être le portrait psychologique d'un sujet unifié. Le collage capte les flux – matérialisés ici par des coupures de presse, des extraits d'écrits, des morceaux d'œuvres et d'affiches – qui traversent l'esprit à un moment donné. Dans ce sens, le mot « anonyme » contenu dans le titre a une signification particulière. La destruction

⁴⁷ Raoul Hausmann, « Victoire, Triomphe, Tabac et Haricots ! Manifeste de l'impossible » (1921), *Courrier Dada*, op. cit., p. 104.

⁴⁸ Raoul Hausmann, *Mynona*, 1919. Collage de coupures de gravures sur bois et journaux sur folio réfléchissant, 30 x 25 cm. New York, coll. Merrill C. Berman.

⁴⁹ Raoul Hausmann, *Sans titre*, vers 1917. Gravure sur bois, 30 x 24 cm. Limoges, collection Marthe Prévot.

⁵⁰ Un commentaire étendu de cette œuvre se trouve dans Timothy O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, op. cit., pp. 136-138.

du sujet aboutit à une impersonnalisation, une « in-différence » si on reprend le concept créé par Friedlaender lui-même qui publie en 1918 l'ouvrage *L'Indifférence créatrice*, affirmant que la véritable individualité se trouve dans l'incognito, dans la totalité universelle. Ainsi, l'impersonnalisation n'est pas vécue par les dadaïstes comme une menace pour l'individu. Au contraire, elle est bénéfique, jouissive. Elle est l'aboutissement du mélange continu avec l'autre et avec les choses de l'univers, elle ouvre des voies nouvelles pour la communauté.

Cette impersonnalisation qui mène à une circulation sans limites, circulation que nous avons évoquée à propos de la définition dadaïste du politique, est à l'opposé de l'homogénéisation que dénonçait Hannah Höch dans *Jeune couple bourgeois*. Tous deux mènent en effet à un effacement de l'individu, mais selon des mécanismes très différents. Le « bordel hétérogène » qui mène à l'impersonnalisation dadaïste permet une circulation libre, dans tous les sens, un accomplissement dans la création qui stimule les forces productives actives du *je*. L'homogénéisation bourgeoise et capitaliste est un échange à sens unique – pauvre, codifié, frustrant pour le vivant qui maintient le sujet dans une passivité consommatrice.

Tout circule chez Dada : l'œuvre et le sujet qui crée sont le résultat de nombreuses rencontres, d'emprunts d'idées, de liens inattendus, de mélanges. Picabia, comme Hausmann et Höch, pense l'éclatement du sujet dans *L'œil Cacodylate*⁵¹. Signé Picabia, cette œuvre est produite par les autres, elle est une métaphore pour le sujet détruit impersonnalisé, tout en se moquant du poids trop artificiel de la signature – de la personnalité – dans le monde de l'art et dans la société en général.

Traversé par les flux cosmiques, structurellement déterminé par l'altérité et la discontinuité, l'Homme nouveau de Dada rompt avec l'humanisme et son sujet stable, cohérent, téléologique. Ainsi, il est l'héritier du surhomme nietzschéen qui

⁵¹ Francis Picabia, *L'Œil cacodylate*, 1921. Huile sur toile avec collage de photographies, cartes postales et divers papiers, 148,6 x 117,4 cm. Paris, centre Pompidou.

annonce, selon le philosophe lui-même, l'ère de la « multiplicité prodigieuse »⁵² et qui, tout en cherchant à accomplir sa puissance, veut rendre à l'univers sa dimension originelle non humaine – le chaos, le devenir, le hasard⁵³. Les dadaïstes héritent également de Sigmund Freud pour qui l'inconscient révèle le clivage du sujet et remet en cause le *Moi* cohérent en tant que conscience rationnelle maîtrisante⁵⁴.

À l'époque, les dadaïstes ne sont pas les seuls à agir contre le sujet intègre. La destruction du *je* unifié est au centre de la pensée d'Otto Gross, élève de Freud, qui s'oppose également à l'anthropocentrisme. Proche de la revue *Die freie Strasse*, Gross est en contact direct avec Huelsenbeck et avec Hausmann⁵⁵. À cette même époque, le physicien-épistémologue Ernst Mach nie la séparation entre sujet et objet, rejette l'idée que le sujet est une unité totalisante et redéfinit sur cette base la sensation et la perception. N'oublions pas James Joyce qui décrit dans *Ulysse* les changements incessants d'un sujet instable, la circulation entre les identités, la ville, les mots, les souvenirs des uns et des autres. Ou encore, Marcel Proust, qui, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, décrit comment la multiplicité d'Albertine – pénible, car impossible à saisir –, transforme le narrateur en autant d'autres qu'il y a d'Albertines à désirer⁵⁶.

Que l'expérience de la multiplicité et de l'altérité soit douloureuse, comme chez Proust, ou jouissive, comme chez les dadaïstes, il est clair qu'en ce début du xx^e siècle, le sujet intègre est devenu suspect. Dada est né d'une méfiance envers la communauté, écrivait Tzara dans le « Manifeste Dada 1918 », que nous citons au début de cette intervention. Nous pouvons également affirmer, suite à l'argument déployé dans notre texte, que Dada est né d'une méfiance envers le sujet qui se croit intègre. Ce sujet intègre, ce *je* unifié, est décevant de monotonie, il est inconsistant, il

⁵² Friedrich Nietzsche, *Ecce homo* (1888) dans *Œuvres*, t. 2, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 1141, traduction Henri Albert et Jean Lacoste, p. 1142.

⁵³ Rémi Paindavaine, « Nietzsche et le problème de l'humanisme », *Revue de l'enseignement philosophique*, n° 3, 1983, p. 32.

⁵⁴ Sigmund Freud, « Le *Moi* et le *Ça* », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1963, pp. 184-185, traduction Dr. S. Jankélévitch.

⁵⁵ Timothy O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, op. cit., pp. 68-69.

⁵⁶ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919) dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1988, p. 299.

est un simple effet de surface. Ayant lu Marx, Freud et Nietzsche, les dadaïstes commencent à comprendre que la vérité du *je* n'est peut-être pas dans le *je*, que la vérité du *je* est dans l'infrastructure économique, dans l'inconscient, dans les flux qui nous lient à l'univers, dans *l'autre*. En contribuant à l'anéantissement du sujet humaniste, Dada pose d'une manière nouvelle la question de la communauté et des valeurs sur lesquelles celle-ci doit être bâtie.

Contrairement à beaucoup de mouvements d'avant-garde – parmi lesquels on peut citer le futurisme, mais aussi le néo-plasticisme ou encore l'école du Bauhaus – Dada refuse d'ériger un modèle unique que tout le monde suivrait, une base commune psychique pour l'humanité. Cela est visible dans la structure même du mouvement : Dada n'a pas de système central fédérateur et la notion de chef y reste très floue.

La plupart des manifestes avant-gardistes – le cas du futurisme étant peut-être le plus probant – réclament l'adhésion immédiate du lecteur, soumettant l'individu à l'idée générale supérieure afin d'assurer la cohésion communautaire. L'approche de Dada est à l'opposé. En partant de l'unité, de la molécule – Deleuze et Guattari qualifient D a d a d e s t r u c t u r e m o l é c u l a i r e d a n s *l'Anti-Œdipe*⁵⁷ – pour s'impersonnaliser dans l'universel, Dada s'oppose au bonheur communautaire vu comme une transcendance à laquelle tous les individus doivent se soumettre. C'est une des idées que défend Tzara dans son « Manifeste Dada 1918 » :

« Je parle toujours de moi puisque je ne veux convaincre, je n'ai pas le droit d'entraîner d'autres dans mon fleuve, je n'oblige personne à me suivre et tout le monde fait son art à sa façon, s'il connaît la joie montant en flèches

⁵⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe* (1972), Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1999, p. 486.

vers les couches astrales, ou celle qui descend dans les mines aux fleurs de cadavres et de spasmes fertiles⁵⁸. »

Par cette implosion moléculaire, Dada se différencie des partis politiques qui proposent nécessairement, et pour des raisons pratiques, une action territorialisée et une pensée totalisante dont le but est de rallier, de consolider. La communauté que propose Dada ne se forme pas autour d'idées hautes d'unité et d'absolu universel transcendant. Dada ne cherche pas à inventer une transcendance meilleure que les autres – tout cela n'est que « boumboum personnel », déclare Tzara, « essayons une fois de ne pas avoir raison⁵⁹ ».

Renoncer d'avoir raison est un véritable geste politique, une affirmation de l'altérité qui façonnera la nouvelle communauté. Détruire son *je*, être l'autre, devenir l'autre à chaque instant, et non pas imposer des règles communes nouvelles, telle est la seule voie possible pour construire un être-ensemble nouveau et meilleur. Dada veut un sujet non autoritaire, certes éclaté et dissolu, mais qui doit rester un élément actif, entité mouvante et agissante, au sein de la communauté. On retrouve dans cette proposition la ritournelle nietzschéenne de « l'accomplissement de la puissance », puissance qu'il ne faut pas confondre avec l'exercice d'un pouvoir.

⁵⁸ Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », *Dada est tatou. Tout est Dada, op. cit.*, p. 205.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 208.