

Dada dans la République de Weimar

Martin Nadeau

Numéro 134, hiver 2020

Sérendipité : l'intelligence accidentelle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/92592ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nadeau, M. (2020). Dada dans la République de Weimar. *Inter*, (134), 46–53.

DADA DANS
LA RÉPUBLIQUE
DE WEIMAR

MARTIN NADEAU

Selon le récit bien connu de Tristan Tzara, *Dada* est un nom trouvé par hasard dans un dictionnaire Larousse à Zurich au Cabaret Voltaire – cabaret-révolte-taire – en 1916, au cœur de la Première Guerre mondialement mécanisée. Michel Sanouillet suggère que l'attrait du Roumain Tzara pour la culture française dépassait le dictionnaire Larousse et Voltaire en s'étendant également à Molière: « Monsieur Jourdain -- DA, DA. Oui. Ah! Les belles choses! Les belles choses¹! »

Quoi qu'il en soit, davantage que Zurich, Paris ou encore New York, Dada à Berlin, fondé par Richard Huelsenbeck le 22 janvier 1918, sera ici mis en relief et en contexte, afin de considérer notamment l'œuvre de Hannah Höch, en particulier ses photomontages réalisés à Berlin sous la république de Weimar.

Höch, à propos de ses photomontages, parle elle aussi de hasard, de ce qu'elle nomme plus précisément « les beautés de la fortuité »: « *Whenever we want to force this "photomaster" to yield new forms, we must be prepared for a journey of discovery, we must start without any preconceptions; most of all, we must be open to the beauties of fortuity. Here more than anywhere else, these beauties, wandering and extravagant, obligingly enrich our fantasy.*² »

Les protagonistes de Dada témoignent d'un intérêt marqué pour le pacifisme – la neutralité de la Suisse les a d'abord réunis – et de ce qui a pu être qualifié d'« expressionisme anarchique ». En 1917, Richard Huelsenbeck revient de Zurich, où il a vu l'art des Hans Arp, Emmy Hennings, Hugo Ball, Tristan Tzara. Marqué par le chaos et le hasard (*randomness*) présidant à la naissance de ces œuvres, Huelsenbeck partage son enthousiasme avec John Heartfield, George Grosz, Wieland Herzfelde, Raoul Hausmann, Johannes Baader et Hannah Höch.

Nehmen Sie
DADA ernst,
es lohnt sich!

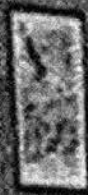


Heben Sie

1917

DADA

JE





ist gegen
Abwindel
isten!

ist gegen
Abwindel
isten!

**Dilettanten
erhebt Euch
gegen die Kunst!**

DADA



Dans son analyse sur Dada, Matthew Biro souligne qu'une caractéristique importante distinguant le mouvement de Berlin de celui de Zurich est l'emphase mise sur l'improvisation³. La première apparition publique de Dada à Berlin se produit le 12 avril 1918 au Club Dada : il s'agit d'une cacophonie tumultueuse qui relève presque de l'émeute. Une douzaine de performances publiques sont documentées au Club Dada, en partie dans les trois numéros du journal *Der Dada* (édité et publié par Hausmann, avec des contributions de Baader, Huelsenbeck et Tzara, entre 1919 et 1920) ainsi que dans *L'almanach Dada* (édité par Huelsenbeck en 1920).

Contexte

Après l'écrasement de la révolte spartakiste en janvier 1919⁴, les Dadas à Berlin s'opposent farouchement au gouvernement de Weimar, allié de la grande entreprise capitaliste et des rescapés de l'empire militaire allemand du kaiser Guillaume II. En Allemagne comme presque partout ailleurs dans le monde, la « modernisation » des années vingt signifie l'expérience de la vitesse, de la technologie, du consumérisme capitaliste, de la fragmentation sociale ou des luttes de classes⁵. L'urbanisme effréné – Berlin avec ses trois millions et demi d'habitants est la troisième plus grande ville du monde après Londres et New York –, non moins que l'industrialisation et la rationalisation instrumentale, caractérise également cette « modernisation ». La notion de sérendipité, impliquant l'importance accordée aux jeux du hasard, peut être associée à l'attitude de révolte désinvolte de Dada face à cette modernisation soutenue par la volonté de tout calculer, faisant en sorte que tout calculer est la première règle de calcul⁶.

Il s'agit d'un « moment » d'instabilité, d'expérimentation, d'excitation et de peur⁷. Le tout est exprimé diversement par la philosophie, la sociologie, la psychanalyse, la science, la musique, l'art, l'architecture, le cinéma, la photographie et le photomontage de cette période qualifiée justement en Occident d'« années folles ».

Effervescence et ressac en Allemagne

Le contexte de la fondation de la République allemande dans la ville de Weimar implique une attention accordée à l'effervescence, à une véritable renaissance propre à cette époque et à ce pays : le cinéma (Marlene Dietrich, Fritz Lang, Friedrich Murnau), la philosophie à Marbourg (Ernst Cassirer, Martin Heidegger) et à Francfort (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer), la science (Albert Einstein, Max Planck), l'histoire de l'art (Erwin Panofsky, Aby Warburg), l'architecture (Walter Gropius). Au sein de la société d'où sont issus ces mouvements, notons une augmentation de l'ordre de 60 % des effectifs fréquentant l'une ou l'autre des 23 universités que compte la république de Weimar.

La situation politique de cette période foisonnante rencontre le dénouement catastrophique que l'on sait. Le régime constitué dans la ville de Weimar épouse le modèle libéral occidental : séparation des pouvoirs, déclaration des droits et des devoirs, suffrage universel authentique, donc incluant le vote féminin. Ses adversaires de gauche et de l'extrême gauche, comme les spartakistes qui ont survécu à une implacable répression, y voient là un régime bourgeois capitaliste, tandis que ses ennemis issus de la droite et de l'extrême droite stigmatisent son caractère étranger. Le triomphe de ces derniers, avec l'élection du parti nazi en 1933, ne manquera pas de proclamer une appartenance authentiquement allemande⁸.

Grosz, Heartfield et Herzfelde se joignent au KPD (parti communiste), tandis que Höch et Hausmann s'associent à une forme d'anarcho-communisme. Ils exécutent dans leurs œuvres une satire de l'idéalisme de l'homme-machine, jouée dans le carnage et la boucherie de la Première Guerre mondiale. Le caractère systématique de cette boucherie, préfigurant l'extermination quasi automatisée de la Shoah, est raillé avec Dada par l'appel à la libération des forces fortuites et incalculables de la créativité humaine.

Répertoire de l'action culturelle et politique

L'ample registre de cette satire incluait les performances de concerts bruitistes improvisés, les happenings spontanés, les canulars médiatiques, à travers des articles de journaux, des pamphlets, des caricatures, des affiches, mais aussi des pratiques plus conventionnelles telles les peintures, les aquarelles et les gravures. Huelsenbeck insiste sur le fait que Dada est moins un mouvement artistique qu'un mode de vie cherchant à établir une relation plus directe et authentique, plus primitive, avec la réalité⁹.

La première Foire internationale de Dada à Berlin a lieu le 30 juin 1920 dans la galerie du Dr Otto Burchard. Du plancher jusqu'au plafond, les murs sont couverts de photomontages, d'affiches, de journaux, de peintures, de dessins par de jeunes « artistes » rebelles en rupture de ban avec la société. Ils formulent des slogans comme « Dada est politique » ou « L'art est mort, longue vie à la nouvelle machine d'art Tatlin ». Au plafond, Rudolf Schlichter et John Heartfield suspendent un mannequin avec une tête de cochon, appelé l'archange prussien. Sur un mur, dans la salle centrale, s'imposent les photomontages de Hannah Höch, juxtaposés à ceux de Raoul Hausmann. Venant d'ailleurs que de Berlin, des artistes comme Hans Arp (Alsace), Francis Picabia (Espagne) ainsi que Max Ernst et Johannes Baargeld (Cologne) participent à cette foire cosmopolite¹⁰.

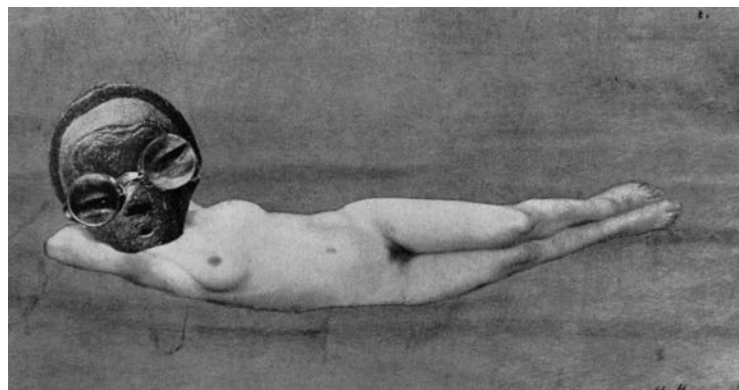
La critique des stéréotypes publicitaires dans l'œuvre de Hannah Höch

Le photomontage de Höch intitulé *Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer Belly Cultural Epoch of Germany* peut être vu comme le « manifeste » des dadaïstes contre la politique de Weimar, et ce, quoique le fait d'être contre un manifeste Dada soit celui d'être vraiment dadaïste, selon Huelsenbeck. Le photomontage en question amalgame des photos de *leaders* politiques, de vedettes sportives, d'artistes Dada, d'images urbaines, disposées souvent à la faveur de la « puissance discrète du hasard ». Les femmes y jouent un rôle central dans l'opposition entre un Dada révolutionnaire, associé à Karl Marx, et l'anti-Dada correspondant au président de la république de Weimar, Friedrich Ebert.

Höch, une des rares femmes du groupe Dada avec Emmy Hennings, exprime dans ses photomontages une attention à la question de la représentation du genre dans les médias de masse, y compris la publicité. Le photomontage est récurrent dans la publicité depuis le XIX^e siècle. En 1924, l'ami de Höch, Kurt Schwitters, fonde d'ailleurs sa propre compagnie de publicité, aux côtés d'activités plus subversives comme le mouvement Merz, quatre lettres empruntées à Commerzbank.

Dans le photomontage *Beautiful Girl* (1919-1920), Höch présente, entre autres, les yeux d'une femme se confondant avec le logo de BMW tandis qu'une ampoule électrique se substitue à la tête d'un corps féminin superposé à un engrenage. Il est possible de voir dans *Beautiful Girl* un lien avec *Le grand verre* (1915-1923) du Dada Duchamp, appelé à l'origine *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Quoi qu'il en soit, ce titre a inspiré directement celui du livre de Marshall McLuhan, *Mechanical Bride: The Folklore of Industrial Man*. Ce dernier porte également un regard critique sur l'appropriation du corps féminin dans les publicités pour vendre des marchandises comme les voitures¹¹.

Le *scrapbook* de Höch témoigne d'un regard constant porté sur les images issues des médias de masse. Dans la publicité des journaux illustrés, tel le *Berliner Illustrierte Zeitung*, prédominent les marchandises proposées à une clientèle féminine, comme les parfums, les cosmétiques, les produits de pharmacie, de médecine homéopathique et de tabac. Les représentations photographiques de la femme mannequin impliquent d'appréhender la « *woman as machine-made commodity* »¹², selon les termes de Maud Lavin. Ici encore, chez Höch, l'appel à la « beauté de la fortuité » résonne comme une critique des stéréotypes glacés de la beauté féminine.





C'est en effet le lien entre féminité, consumérisme et journaux illustrés qu'explorent de nombreux autres photomontages de Höch, tels *Kokette I* (1923-1925), *Kokette II* (1925) et *Broken* (1925). La représentation de la femme opère comme une métaphore de la rationalisation instrumentale de la production de masse, du taylorisme, rythmant mécaniquement les chaînes de montage. Lewis Mumford retrace cette mainmise sur le temps avec l'invention des premières horloges mécaniques dans les monastères bénédictins du X^e siècle en Europe. En synchronisant les activités humaines d'abord au sein des monastères, ces horloges imposent une vie réglée qui excluent « la surprise, le doute, la fantaisie et l'irrégularité »¹³, autant de caractéristiques propres à la notion de sérendipité.

Siegfried Kracauer remarquait dans les années vingt que la rationalisation industrielle se reflétait dans le divertissement de masse, comme les Tiller Girls, une troupe de danseuses fondée par John Tiller à Manchester en 1889. Cette troupe, parmi d'autres, évoluait en longues rangées avec une précision chirurgicale, comparable à un mécanisme d'horlogerie suisse. Kracauer parlait de ce phénomène de divertissement comme d'un « ornement de masse »¹⁴, un peu l'équivalent des entreprises circassiennes aujourd'hui.

Dans ses portraits de la féminité, Höch entretient une ambiguë correspondance entre le genre, la race et l'âge. Ses photomontages opèrent comme autant de critiques adressées à la construction médiatique et mécanique de la femme dans les médias de masse : objet mannequin, prostituée ou escorte, ou bien objet fiancée, puis mère et ménagère¹⁵. Maud Lavin ajoute qu'en rendant la beauté inquiétante et étrange – nous pouvons ajouter « fortuite et spontanée » –, Höch brouille les frontières entre les différentes catégories esthétiques et sociales de la représentation du corps féminin¹⁶.

Tête artificielle

Concluons sur l'œuvre de Hausmann avec qui Höch a d'ailleurs noué une relation amoureuse. La tête mécanique du Dadasophe, intitulée *L'esprit de notre temps* (1919), soit une marotte de coiffeur en bois avec divers objets de calcul (un morceau de mètre de couturière, un carton portant le chiffre 22, un double décimètre, un rouage de montre...) qui y sont plaqués plus ou moins aléatoirement avec quelques autres artefacts (un gobelet télescopique pour les soldats, un porte-feuille en cuir...), permet d'insister sur la pertinence des « beautés de la fortune », selon Höch, ou de ce qui est entendu ici par « sérendipité ». Celle-ci est compromise par l'omniprésence de l'intelligence artificielle, des algorithmes conçus par des entreprises qui ont la prétention de calculer et de prévoir tous les aspects de la vie quotidienne.

En ce qui concerne la revue que Hausmann fonde avec Franz Jung, *Die Freie Strasse* (*La route libre*), qui est destinée à divulguer une psychanalyse nouvelle, ouverte sur la libération des énergies inconscientes et l'encouragement « des inconnus dans le public » [sic], le psychanalyste Otto Gross écrit : Les atouts le plus souvent employés dans *Die Freie Strasse* et auxquels nous avons donné des sens nouveaux, étaient : contradiction, contingence, responsabilité et autrui. Nous les employions dans un sens antagonique, ambivalent, comme polarité et coïncidence oppositaire. Nous nous efforcions de mettre nos convictions en pratique, dédaignant toute théorie vaniteuse, payant toujours nos découvertes par l'enjeu de notre personne intégrale. Nous nous laissons aller à des débordements mentaux dans une ambiance d'aventure recherchée¹⁷.

Cette recherche intempestive d'aventure et d'écoute des « débordements mentaux » chez les Dadas allait provoquer la stigmatisation de l'art dit « dégénéré », notamment lors d'une exposition ainsi intitulée en 1937 sous le joug des nazis en Allemagne.

Rappelons l'importance des photomontages d'un Dada de la première heure, John Heartfield. Par ses photomontages publiés entre autres dans l'hebdomadaire communiste *Arbeiter Illustrierte Zeitung* entre 1929 et 1932, il est entré véritablement en guerre contre Hitler et son régime¹⁸.

Avant-gardes et sérendipité

Il s'agit d'une importante caractéristique de nombreuses avant-gardes au XX^e siècle – avec la notable exception du groupe futuriste italien – d'avoir entrepris de combattre les régimes totalitaires, qu'ils soient nazis, soviétiques-bureaucratiques ou encore capitalistes.

La situationniste Michèle Bernstein écrit à propos de la paternité de l'I. S. : « Nous avions deux pères. Il y avait le père que nous détestions : le surréalisme. Et il y avait le père que nous adorions : Dada. Nous étions les enfants des deux.¹⁹ »

Debord souligne pour sa part que l'« [o]n s'efforce de faire oublier combien le dadaïsme authentique a été celui de l'Allemagne, et à quel point il a eu partie liée avec la montée de la révolution allemande après l'armistice de 1918. La nécessité d'une telle liaison n'a pas changé pour qui apporte aujourd'hui une position culturelle neuve. Simplement, il faut découvrir ce nouveau à la fois dans l'art et dans la politique »²⁰.

Une autre importante caractéristique que partagent ces avant-gardes est l'attention qu'elles accordent aux « beautés de la fortune » ou à la sérendipité. Après Dada, cela passe du hasard objectif des surréalistes à la dérive des situationnistes.

- 1 Molière, *Le bourgeois gentilhomme*, acte II, sc. 4, cité dans l'épigraphe de Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 7. Les caractères protéiforme, polymorphe et polysémique du mot *dada* sont un lieu commun. Il est aussi associé aux langues roumaine et russe, dans lesquelles « oui » se dit « da », ainsi qu'au français comme désignation d'un passe-temps ou encore d'un cheval de bois dans la langue enfantine.
- 2 Hannah Höch, « A Few Words on Photomontage », *Stredisko*, vol IV, n° 1, 1934, citée dans Maud Lavin, *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch*, F. Kalivoda et J. Salaguarda (trad.), Yale University Press, 1993, p. 220.
- 3 Cf. Matthew Biro, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin*, University of Minnesota Press, 2009, p. 53.
- 4 Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht ont été les principaux instigateurs de cette révolte communiste, initiée par une mutinerie de marins à Kiel, tentant de rejouer celle de Petrograd, en Russie, en octobre 1917. Le 8 novembre 1918, un tract du comité d'action berlinois annonce : « L'heure de la décision a sonné... Ce que nous voulons, c'est la République socialiste, avec toutes ses conséquences... Quittez vos usines ! Quittez vos casernes ! Donnez-vous la main ! » (Gilbert Badia, *Les spartakistes. 1918 : l'Allemagne en révolution*, Aden, 2008, p. 73.)
- 5 Cf. M. Lavin, *op. cit.*, p. 47.
- 6 Cf. Martin Heidegger, « Dépassement de la métaphysique » (1954), *Essais et conférences*, A. Préau (trad.), Gallimard, 1958, p. 109.
- 7 Cf. M. Lavin, *op. cit.*, p. 47.
- 8 Cf. Louis Dupeux, *Histoire culturelle de l'Allemagne : 1919-1960*, PUF, 1989, p. 11.
- 9 Richard Huelsenbeck, cité dans M. Biro, *op. cit.*, p. 30.
- 10 Cf. M. Lavin, *op. cit.*, p. 13.
- 11 Cf. Herbert Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* (1951), Gingko Press, 2001, 157 p.
- 12 M. Lavin, *op. cit.*, p. 56.
- 13 Lewis Mumford, *Technique et civilisation* (1934), N. Cauvin et A.-L. Thomasson (trad.), Parenthèses, 2016, p. 36.
- 14 Siegfried Kracauer, cité dans M. Lavin, *op. cit.*, p. 84.
- 15 Cf. M. Lavin, *op. cit.*, p. 153.
- 16 Cf. *ibid.*, p. 166.
- 17 Otto Gross, cité par Marc Dachy, dans la préface de Cécile Bargues, *Raoul Hausmann : après Dada*, Mardaga, 2015, p. 31. Otto Gross rappelle dans ce même extrait que les premiers textes et gravures Dada ont été publiés dans *Die Freie Strasse* entre 1916 et 1920.
- 18 Cf. John Willett, *Heartfield contre Hitler*, Hazan, 1997, 199 p.
- 19 Michèle Bernstein, citée dans C. Bargues, *op. cit.*, p. 130.
- 20 Guy Debord, *Internationale Situationniste*, n° 7, 1962, p. 22-23.