

INTRODUCTION

On peut maintenant écrire l'histoire de Dada comme on écrit l'histoire de France; cela ne veut pas dire que ce soit terminé. Rien n'est terminé. Mais le masque que l'on a connu aux grands jours de fête et sur lequel la commodité avait posé l'étiquette magique de Dada est accroché au mur. La véritable figure reste. À vous, s'il vous plaît, de la chercher.

Georges Ribemont-Dessaignes¹

Comme le souligne cette déclaration de Georges Ribemont-Dessaignes, Dada désigne tout à la fois un épisode historiquement déterminé et une disposition d'esprit qui revêt différents visages au gré de ses incarnations. Dans cette perspective, l'épisode dada ne serait que l'une des expressions de cet esprit, celle qui l'incarna le plus puissamment en lui donnant son nom – « [...] Cette fois-ci, souligne Marcel Duchamp, ils ont trouvé un nom pour cet esprit². » Tristan Tzara tente à sa façon d'articuler ces deux réalités :

Dada existait avant nous (La S^{te} Vierge) mais on ne peut pas lui nier une force magique qui ajoute à l'esprit déjà existant, un élan de pénétration et de diversité qui le caractérise dans sa forme d'aujourd'hui³.

1. Georges Ribemont-Dessaignes, « Introduction au dadaclysme » [1925], *Dada* [1974], nouvelle éd. rev. et présentée par Jean-Pierre Begot, Paris, Ivrea, 1994, p. 293.

2. Marcel Duchamp, « Marcel Duchamp raconte », entretien avec George Heard Hamilton [1959], trad. Laurence Murphy, *Étant donné Marcel Duchamp*, n° 4, 2002, p. 116.

3. Tristan Tzara, « Autorisation », Paris, janv. 1921, collection particulière, lettre reprise in *Dada*, cat. expo., Centre Georges-Pompidou, Paris, 2005, p. 758. Cette idée est également formulée par Jacques-Henry Lèvesque : « Dada may be considered as having two aspects, one enveloping the other : the dada spirit and the dada movement. The Dada spirit has always existed and will always exist. But through the ages and throughout the world the men who possessed it are extremely rare. [...] The dada movement, which historically was born in 1916 and came to end towards 1923, was the conscious, extraordinary, and paradoxically fruitful expression of this spirit. », Affiche-catalogue pour l'exposition « Dada 1916-1923 », Sidney Janis Gallery, 1953.

Si Dada « est l'esprit non conformiste qui a existé dans chaque siècle, dans chaque période depuis que l'homme est homme⁴ », il serait absurde de penser qu'il puisse disparaître. « Dada resurgit toujours, d'une manière ou d'une autre, souligne Kurt Schwitters, chaque fois que s'accumule trop de bêtise⁵. » En tant que « microbe vierge⁶ », Dada réapparaîtrait ainsi périodiquement, en « se transform[ant] suivant les races et les événements⁷ ». Dans ce processus de mutation, on est en droit de se demander jusqu'où le qualificatif même de dada reste encore légitime, ce qui revient à poser la question de l'identité de Dada.

Il va sans dire que Dada, à l'instar de tout événement historique, constitue un phénomène d'une singularité absolue. En ce sens, il ne peut trouver de strict équivalent ni dans le passé, ni dans le futur. Si néanmoins on veut bien prendre en compte la double acception de Dada, et donc notamment celle qui en fait un état d'esprit, il apparaît dès lors possible de considérer ses métamorphoses à travers divers mélanges. Plutôt que comme *état d'esprit*, nous préférons envisager Dada d'un point de vue alchimique, en tant que *matière première* (*materia prima*), ce qui permettra d'éviter de le diluer en un simple anticonformisme ou de le réduire à un non moins vague nihilisme. Car vouloir faire de Dada un état d'esprit revient nécessairement à le dénaturer en le figeant dans quelques déterminations abstraites qui seront nécessairement inaptées à l'appréhender. En tant que matière première, il demeure d'une certaine façon indéterminé et ne révèle son identité que par la forme qu'il en vient à prendre.

4. Duchamp, « Marcel Duchamp raconte », art. cit., p. 116. Cette définition de Dada en tant qu'esprit ne fait bien évidemment pas l'unanimité parmi ses protagonistes. Ainsi, pour Francis Picabia, « il n'y a pas plus d'esprit dada qu'il n'y a d'esprit romantique », in « Picabia évêque », interview de Picabia avec Roger Vitrac, *Le Journal du peuple*, 9 juin 1923, p. 3. Repris in Picabia, *Écrits, 1921-1953 et posthumes*, t. II, textes réunis et présentés par Olivier Revault d'Allonnes et Dominique Bouissou, Paris, Belfond, 1978, p. 124.

5. Kurt Schwitters, « Le dadaïsme » [1924], *Merz*, édition établie, présentée et annotée par Marc Dachy, trad. Dachy et Corinne Graber, Paris, Éd. Gérard Lebovici, 1990, p. 121.

6. Tzara, « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » [1921], *Œuvres complètes*, t. I, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 385.

7. *Id.*, « Conférence sur Dada » [1922], *ibid.*, p. 424.

Par son indéfinition structurelle dont témoignent les quelque cinq cent quatre-vingt-dix-huit noms qui lui sont associés⁸, la *materia prima* nous semble particulièrement correspondre à Dada avec lequel elle partage en outre une même intimité au *pharmakon*. L'ambiguïté de ce dernier réside en effet au cœur de Dada, si souvent identifié à une maladie ou à son complément nécessaire, le remède. S'il est « un microbe vierge », « une maladie vengeresse, un fléau⁹ », Dada peut également être une « pommade¹⁰ » ou, comme le suggérait Duchamp, un équivalent des « Pilules Pink » qui « protégerait contre certaines maladies, contre les ennuis multiples de la vie¹¹ ». Créatrice, la *materia prima* se révèle par là même « venin mortifère », « vinaigre philosophale », dualité que condense la formule lapidaire de Richard Huelsenbeck : « Dada est la mort, car c'est la vie¹². »

Ainsi donc, notre propos consistera à examiner les différents paramètres de la métamorphose de Dada, portant notre attention sur ces opérations de passage qui signent d'écart et de contre-écarts la nouvelle forme du phénomène au regard de sa manifestation historique.

Il apparaît dès lors nécessaire de se pencher sur l'identité de Dada dans son incarnation historique. Mais on ne peut ignorer l'avertissement de Huelsenbeck : « La question "Qu'est-ce que Dada ?" est non-dadaïste et scolaire, comme elle le serait devant une œuvre d'art ou un phénomène de la vie. Dada ne s'explique pas, il faut le vivre¹³. » En dépit de cette réserve, il semble à tout le moins possible de jeter une lumière sur le mouvement en le rapportant au contexte qui l'a vu naître, c'est-à-dire en le considérant avant tout comme une réaction contre la guerre.

8. Voir Antoine Joseph Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique* [1787], Paris, Denoël, 1972.

9. Ribemont-Dessaignes, « Dadaland » [1920], *Dada, op. cit.*, p. 200.

10. Tzara, « Autorisation », art. cit., p. 758.

11. Lettre de Duchamp à Tzara, non datée, reprise in Duchamp, *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975, p. 261.

12. Richard Huelsenbeck, « Liquidé par Dada. Un dialogue entre êtres humains », *En avant Dada* [1920], trad. de l'allemand et notes de Sabine Wolf, 2^e éd., Dijon, Les presses du réel, coll. L'écart absolu, 2000, p. 56.

13. *Id.*, « Introduction », *Almanach Dada* [1920], éd. bilingue, trad. Wolf, notes de Wolf et Michel Giroud, Paris, Champ Libre, 1980, p. 165.

Qu'est-ce donc que l'esprit dada?, interroge Gabrielle Buffet-Picabia, c'est une question qu'on m'a souvent posée, et à laquelle il est bien difficile de répondre, surtout quand on a affaire aux gens qui n'ont pas connu cette terrible époque de la guerre 14-18. Car tout cela se passait en pleine guerre, et le monde entier était soumis à ses exigences, même si l'on n'était pas directement concerné. On ne pouvait ni parler, ni écrire, ni respirer, ni agir librement; on était ligoté. Moi-même, je l'ai fortement ressenti. [...] Notre agressivité était une révolte et au fond que pouvait-on y faire? On ne pouvait pas crier, faire officiellement le procès de la guerre, de l'humanité, de l'absurdité de ce qui se passait dans le monde, de l'horreur, de la violence et de la cruauté généralisées. Mais c'était une manière de se faire remarquer, une protestation camouflée sous cet aspect de folie collective¹⁴.

Hors de cette détermination fondamentale, Dada reste une énigme. Il reçoit autant de définitions qu'il comprend de protagonistes (« Tous les membres du Mouvement Dada sont présidents¹⁵ »), et l'origine controversée de son nom ajoute encore à la confusion. Nous ne reviendrons pas ici sur la légende de la découverte de l'appellation « Dada » mais mentionnerons simplement le commentaire de Hugo Ball pour donner une idée du foisonnement de significations qui lui semble consubstantiel :

En roumain, *dada* signifie « oui, oui », en français « cheval de bois » ou « marotte ». Pour les Allemands, cela signifie une niaise naïveté et un attachement, joyeusement procréateur, à la poussette d'enfant¹⁶.

Huelsenbeck et Ball font de Dada une sorte d'humeur, « un caprice¹⁷ » émanant

de personnalités qui « ne savaient pas du tout ce qu'[elle]s voulaient¹⁸ ». « Rien de plus incompréhensible que Dada, rien de plus indéfinissable », soutient Tzara qui l'envisage avant tout comme une « constellation d'individus et de facettes libres¹⁹ ». Cette vision du mouvement est bien l'une des rares à être presque unanimement partagées par ses membres. « Encore aujourd'hui (c'est ainsi que je commence), il y a autant de points de vue sur Dada qu'il y a d'hommes²⁰ », souligne Daimonides. Une telle indéfinition résulte avant tout du caractère contradictoire des aspirations dont le mouvement fut porteur. « Dès le début, remarque Ribemont-Dessaignes, Dada fut formé de tendances opposées, incompatibles, explosives²¹. » Dans ce chaos, à défaut de pouvoir cerner l'essence vraie du phénomène, les dadaïstes éprouvèrent le désir irrépressible d'identifier ses véritables représentants, d'où ce fantasme du « pur dadaïste » auquel peu d'entre eux surent résister.

Si l'on admet avec Ribemont-Dessaignes que « beaucoup de dadas ne sont pas dadaïstes²² », on s'engage dans des procédures d'exclusion auxquelles aucune personnalité ne saurait être soustraite²³. « Des moralistes – non des immoralistes²⁴ », les Zurichois, selon Gabrielle Buffet-Picabia, ne sont de ce fait pas vraiment dadaïstes. Inversement, Janco allègue que les dadaïstes new-yorkais tout comme les parisiens sont « des suiveurs [qui] [...] ont déformé le sens social, philosophique et éducatif de [leur] concept²⁵ ». Il s'agit pour lui de faire prévaloir le dadaïsme *positif et constructif* sur son avatar nihiliste représenté notamment par Duchamp et ses acolytes de « New

18. Huelsenbeck, *En avant Dada*, op. cit., p. 10.

19. Tzara, « Autorisation », art. cit., p. 758.

20. Daimonides (pseudonyme de Karl Doehmann), « Sur la théorie du dadaïsme », *Almanach Dada*, op. cit., p. 236.

21. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis* [1958], Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1973, p. 116.

22. *Id.*, « Dadaïsme » [1922], *Dada*, op. cit., p. 238.

23. Notons que ces exclusions n'ont que peu à voir avec les excommunications auxquelles donnera lieu le surréalisme car d'une part, dans Dada, il n'y a pas d'orthodoxie et donc pas de garant de celle-ci qui puisse jouer le rôle de grand « excommunicateur », et d'autre part ces exclusions, dont beaucoup ont été énoncées après coup, demeurent virtuelles, n'ayant d'autre effectivité que celle du simple point de vue de tel ou tel acteur du mouvement.

24. Buffet-Picabia, *Rencontres avec Picabia, Apollinaire, Cravan, Duchamp, Arp, Calder*, Paris, Belfond, 1977, p. 50.

25. Lettre de Marcel Janco à Hans Richter datée du 4 oct. 1952, Iowa city, International Dada Archive, film 1 reel 1.

14. Gabrielle Buffet-Picabia, « Un peu d'histoire », propos recueillis par Malitte Matta, janv. 1974, in *Paris - New York* [1977], cat. expo., 2^e éd., Paris, Centre Georges-Pompidou/Gallimard, 1991, p. 98-99.

15. Picabia, « Manifeste du Mouvement Dada » [1920], *Écrits, 1913-1920*, t. I, textes réunis et présentés par Revault d'Allonnes, Paris, Belfond, 1975, p. 188.

16. Hugo Ball, *FT*, 18 avr. 1916, p. 131.

17. *Ibid.*, 11 avr. 1916, p. 126.

York Dada²⁶ ». Lorsque Huelsenbeck qualifie Dada d'« affaire germano-bolchévique²⁷ », il souhaite pour sa part faire du foyer berlinois la substance véritable du mouvement.

À l'exclusion de groupes entiers vient s'ajouter celle d'individus singuliers, à commencer par celle du fondateur du Cabaret Voltaire, Hugo Ball, qui selon Schwitters n'aurait jamais été dadaïste²⁸. Son ancrage dans l'expressionnisme dénote une certaine marginalité par rapport à une position *pleinement* dadaïste que l'on s'attendrait à voir incarner par Tzara et que Schwitters lui refuse pourtant, soutenant à son propos qu'il « écrit sur dada, sans être dadaïste lui-même²⁹ ». De même, la « calme et sage élève d'Orlik³⁰ », Hannah Höch, serait selon Hans Richter privée de l'esprit dada qui anime ses collègues masculins – lui-même devenant à son tour la cible d'une exclusion lorsque Emil Szittyta soutient que « le pacifisme de Huelsenbeck et Hans Richter était superficiel, tout comme leur contribution au dadaïsme », et qu'ainsi « ils ne furent jamais de vrais dadaïstes³¹ ». Enfin, Raoul Hausmann tente à son tour d'exclure Johannes Baader : « [Il] est renégat d'une couleur bourgeois et fait du sabotage égoïste. En future il n'est pas membre du Club Dada [...] à bas Baader il est bourgeois-fou pas dadaïste³² ! »

Stigmatisant les querelles intestines qui travaillèrent Dada dès le départ, de telles allégations font comprendre à l'envi que toute entreprise pour appréhender l'identité authentique du mouvement est par avance vouée à l'échec. D'une certaine manière, l'essence véritable de Dada se situe dans son appellation même, dans l'étendue de

son insignifiance ouverte à une spéculation infinie. Comme l'écrit Jacques Bersani, « la seule œuvre qu'ait jamais reconnue un mouvement qui refuse jusqu'à la notion d'œuvre, c'est précisément son nom. [...] Dada s'invente lui-même en inventant son nom, il commence et s'achève avec ces deux syllabes enfantines et bégayantes³³ ».

Face à cette indéfinition, nous opterons pour une acception très large de Dada, extensive plutôt qu'intensive, en y incluant *a priori* la diversité des personnalités qui gravitèrent autour de ses foyers d'activité. En effet, il nous semble par exemple que le versant dit « positif » de Dada exprimé par Arp, Janco et d'autres, tout comme la réserve dont témoigne l'œuvre de Höch, ou encore la dimension mystique incarnée par Ball, révèlent la complexité et la richesse d'un mouvement qui ne saurait être réduit à une simple aspiration à la destruction. Si « le mot d'ordre de Dada » consistait à « détruire un monde pour en mettre un autre à sa place, où plus rien n'existe³⁴ », le mouvement déploya de fait une activité intense touchant tous les domaines de la création. Cette contradiction constitue d'ailleurs très certainement une des spécificités les plus intimes de Dada :

Dada aurait voulu être intègre, écrit Ribemont-Dessaignes. Il luttait contre toutes les valeurs et avant tout contre les valeurs esthétiques, les valeurs de l'art. Mais il créait des valeurs d'anti-art. Ainsi donc il créait un art. Ce fut sa principale contradiction interne³⁵.

Rétrospectivement, Tzara tenta de résoudre cette tension en avançant que Dada aurait souhaité moins « détruire l'art et la littérature, que l'idée qu'on s'en était faite³⁶ ».

La violence caractéristique de Dada qui avait incité Richter à définir le mouvement par la métaphore de l'« orage éclatant³⁷ » semble, à la faveur de sa résurgence américaine,

33. Jacques Bersani, « Dada ou la joie de vivre », *Critique*, t. XXIII, n° 225, fév. 1966, p. 100.

34. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, *op. cit.*, p. 116-117.

35. *Ibid.*, p. 154.

36. Tzara, in Georges Hugnet, *L'Aventure Dada* [1957], 2^e éd., Paris, Seghers, 1971, « Introduction », p. 5.

37. Richter, *op. cit.*, p. 8.

26. Voir *ibid.*

27. Huelsenbeck, *En avant Dada*, *op. cit.*, p. 42.

28. Voir lettre de Schwitters à Raoul Hausmann datée du 29 mars 1947, reproduite in *Courrier Dada* [1958], 2^e éd., Paris, Éd. Allia, 1992, p. 124.

29. *Ibid.*

30. Richter, *Dada – art et anti-art*, Bruxelles, Éd. de la Connaissance, 1965, p. 124.

31. Emil Szittyta, « Tristan Tzara », in Marc Dachy, *Tristan Tzara : dompteur des acrobates*, Paris, L'Échoppe, 1992, p. 42.

32. Lettre de Hausmann à Tzara, 10 fév. 1919, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds Tristan Tzara, citée en l'état in *ibid.*, p. 78, note 42.

s'être sensiblement dissipée. Dada se serait-il pour autant métamorphosé en farce, conformément à la remarque célèbre de Karl Marx suivant laquelle « tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. [...] La première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce³⁸ » ? C'est bien ainsi que de nombreux critiques perçurent le phénomène américain tel qu'il émergea sur la côte Est des États-Unis, à savoir comme une répétition plus ou moins stérile de procédés devenus inopérants, ce que l'appellation générique de « néo-avant-garde » a tout d'abord désigné.

Comme nous le verrons, une telle lecture procède à des identifications abusives et se construit sur la base d'une appréhension superficielle du phénomène. Prisonnière d'un schéma de lecture mythifiant l'origine, elle s'interdit d'apercevoir ce que les dadaïstes eux-mêmes avaient prophétisé, à savoir la mutabilité du « microbe » et les formes inédites qu'il ne pouvait manquer de prendre.

Il n'y a pas longtemps, explique Ribemont-Dessaignes, [...] Philippe Soupault déclarait [...] que contrairement à ce que pensait Tzara, Dada pourrait renaître aujourd'hui, en 1957. C'est probablement vrai. Mais Dada ne s'appellerait plus Dada, et sa forme resterait à trouver³⁹.

La résurgence de certains courants artistiques serait, selon Duchamp, une caractéristique propre au XX^e siècle :

... La caractéristique du siècle qui se termine est d'être comme un *double-barrelled gun* : Kandinsky, Picabia, Kupka ont inventé l'abstraction. Puis, l'abstraction est morte. On n'en parlait plus. Elle est ressortie trente-cinq ans après avec les expressionnistes abstraits américains. [...] Dada est pareillement ressorti. Double feu, second souffle. C'est un phénomène propre au siècle⁴⁰.

38. Karl Marx, *Le 18-Brumaire de Louis-Bonaparte*, trad. de l'allemand par Marcel Ollivier, Paris, Éd. Sociales Internationales, 1949, p. 13.

39. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis, op. cit.*, p. 157-158.

40. Otto Hahn, « Marcel Duchamp », *VH101*, n° 3, automne 1970, p. 58

Considéré du point de vue de sa résurgence même, Dada resterait, selon Michel Sanouillet, un événement tout à fait atypique :

La gestation, la vie, la mort et la survie de Dada ne correspondent en effet à aucun des schémas que l'on retrouve dans la plupart des mouvements littéraires ou plastiques du même type qui se sont succédé dans l'histoire française et européenne récente. [...] Dada fut et reste un phénomène unique parce que son météorique passage sur la scène artistique et littéraire – en 1923 déjà la critique avait fait son deuil de Dada – fut suivi d'un temps d'occultation, puis d'une résurgence et d'un essaimage géographique et idéologique sans précédent⁴¹.

Peut-on alléguer, à l'instar de Brion Gysin, que la réactivation de Dada fut avant tout motivée par une certaine aspiration à faire aboutir des propositions alors insuffisamment exploitées⁴² ? S'il est vrai que « les seuls morts qui reviennent sont ceux qu'on a trop vite et trop profondément enfouis, sans leur rendre les devoirs nécessaires⁴³ », les causes du phénomène de retour conservent tout leur mystère. Doit-on en venir à invoquer le *Zeitgeist* ?

Une analogie de taille semble rapprocher la résurgence de Dada de sa manifestation historique : une situation sociopolitique (de lendemain) de guerre. À cela s'ajoute la menace de la bombe atomique qui faisait planer une atmosphère de fin du monde⁴⁴, sans compter la pression psychologique exercée par le développement féroce du maccarthysme. Comme l'écrit Keith Wallace :

41. Sanouillet, « Le siècle de Dada », *Ligeia*, n° 25-26-27-28, oct. 1998 – juin 1999, p. 7.

42. Dachy : « Au début des années 1960, Tzara demande à Gysin : "Pourquoi toi et tes amis refaites-vous ce que nous avons fait il y a quarante ans ? – Parce que vous ne l'avez pas bien fait, parce que la vraie signification du problème n'a pas été explorée." », « Dada : la langue comme utopie », *Poesure et peinture : « d'un art, l'autre »*, cat. expo., Marseille, Musées de Marseille/RMN, 1993, p. 116.

43. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 25.

44. Pour exemple, le témoignage de Bruce Conner : « I went to Mexico for many reasons. One of them was that I was sure the bomb was going to drop and we'd be annihilated. », Rebecca Solnit, « Bruce Conner : The Assemblage Years », *Expo-See* (San Francisco), n° 14, janv.-fév. 1985, n. p.

Le sentiment d'hypocrisie, de délabrement moral et d'absurdité totale, qui se fit jour pendant la Première Guerre mondiale face à une mort et à une destruction parfaitement inutiles, eut pour effet d'exacerber chez les dadaïstes la volonté de mener des actions agressives contre la guerre et contre l'art [...]. Ce phénomène n'est pas sans parallèles avec la période qui suivit la Seconde Guerre mondiale, lorsqu'un progrès économique et technologique débridé s'allia à une capacité de destruction totale, grâce à la mise au point de la bombe atomique. L'ère de McCarthy, qui se voulait un exercice visant à remettre les choses aux normes, aboutit à ce que tout ce qui se refusait à y rentrer fût considéré comme une proclamation ouverte contre l'autorité⁴⁵.

Certains artistes, tel Larry Jordan, firent le rapprochement :

On peut probablement comparer notre situation à celle des dadaïstes après la Première Guerre mondiale lorsque, toutes les valeurs chères à l'Europe ayant été anéanties, ils se retrouvèrent dans l'impossibilité de revenir au temps de Monet et de Renoir⁴⁶.

À une situation d'oppression par maints aspects comparable, les artistes américains répondirent d'une façon tout autre, en adoptant en quelque sorte une position de repli ou en arborant une attitude d'indifférence. Est-il dès lors légitime de parler d'une réactualisation de Dada au regard d'une réalité si différente de la manifestation historique dont elle est le lointain avatar ? Refuser le qualificatif « dada » à cette nouvelle réalité trahirait une conception linéaire de l'histoire de l'art faite d'une succession de naissances et de morts. Or, du temps même de sa manifestation historique, Dada, défini par ses acteurs comme un « esprit », s'inscrivait déjà sous le signe de la survivance. En tant que présent réminiscent, Dada était ainsi dès l'origine frappé du sceau de l'anachronisme⁴⁷.

45. Keith Wallace, *Rezoning*, cat. expo., Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1989, p. 5.

46. Larry Jordan, in Paul J. Karlstrom, « Tape-Recorded Interview with Larry Jordan », Petaluma (Calif.), 19 déc. 1995, AAA, transcription, p. 21-22.

47. Au sujet de cette temporalité, voir Georges Didi-Hüberman, *Devant le temps*, Paris, Éd. de Minuit, 2000, p. 240.

Par ailleurs, la nature essentiellement mouvante de Dada qui put, au gré de l'histoire, prendre des formes très diverses, voire opposées à certains égards, nous y autorise doublement. Une telle qualité l'apparente de fait au romantisme dans la mesure où, comme l'écrit Jean-Claude Lebensztejn, « le triomphe du romantisme ne fut pas de se continuer, mais de se renouveler – fût-ce contre lui-même⁴⁸ ». En dépit des divergences, les Américains en question renouèrent du reste singulièrement avec cet ensemble de pratiques fondatrices de Dada que sont le collage, le photomontage, l'assemblage ou encore la performance.

La recherche que nous proposons s'appuie sur une conception dynamique de l'histoire fondée sur la croyance que l'étude de la résurgence de Dada permet de mieux cerner la complexité du mouvement historique. En effet, toutes les ressources du mouvement ne furent pas toujours pleinement exploitées ni même parfois simplement perçues en leur temps. C'est dans l'après-coup d'une telle résurgence que ces potentialités purent enfin apparaître de manière évidente. À l'image de la *Nachträglichkeit* freudienne ou du *Nachleben* warburgien, Dada (comme origine) se serait pour partie constitué dans le retard de sa manifestation.

Parmi les phénomènes de résurgence qui tissent l'histoire de l'art, celui qui nous occupe possède ceci de particulier d'avoir engagé la participation des dadaïstes de la première heure, réaffirmant ainsi le rapport dialectique entre passé et présent. Certains d'entre eux en vinrent même à renouer avec Dada ainsi que l'atteste la collaboration de Hausmann et Schwitters pour la revue *Pin*⁴⁹, ou encore certains poèmes phonétiques du premier, *Birdlike* (1946) notamment⁵⁰.

48. Jean-Claude Lebensztejn, « *De l'imitation dans les beaux-arts* », Paris, Carré, coll. Arts & Esthétique, 1996, p. 63.

49. À ce sujet, Guy Tosatto : « Composée d'une suite de poésies et de reproductions de photomontages et de collages des deux artistes, "Pin" signale avant toute autre chose le désir – partagé – de Hausmann et de Schwitters, de revivifier et d'actualiser l'héritage et l'esprit dada. », in « L'inconnu Raoul Hausmann », *Raoul Hausmann 1886-1971*, cat. expo., Mâcon, Éd. W, Musée départemental de Rochechouart, 1986, p. 15.

50. Ce poème figure juste en dessous de « Sound-Rel » [1919], tous deux publiés sur une feuille unique dans l'anthologie de Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets*, New York, The Documents of Modern Art series, Wittenborn, Schultz, Inc., 1951 ; 2^e éd., Boston, G. K. Hall, 1981 ; rééd., Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1981, p. 316. (Pour la pagination, nous retiendrons celle de la réédition.)

Jusqu'à la fin de la décennie 1950, les contacts entre les côtes Est et Ouest des États-Unis demeurent relativement ténus et tout laisse à penser que la résurgence de Dada émergea indépendamment dans ces deux régions. Mais à bien y regarder, Dada lui-même naquit simultanément et en toute indépendance à New York et à Zurich. Gabrielle Buffet-Picabia pouvait ainsi s'étonner de « l'existence à Zurich, sans qu'aucun contact les ait révélés les uns aux autres, d'un groupe de peintres et d'écrivains dont l'activité se rapproch[ait] singulièrement du groupe de New York⁵¹ ».

Si la réactivation de Dada au lendemain de la Seconde Guerre mondiale fut effective de manière quasi simultanée en différents endroits du globe – essentiellement aux États-Unis, en Europe et au Japon –, nous nous limitons à étudier le phénomène tel qu'il se manifesta sur le sol américain. Notre analyse porte plus spécifiquement sur trois cercles principaux : celui réuni autour de John Cage, qui comprend deux peintres, Robert Rauschenberg et Jasper Johns, et un chorégraphe, Merce Cunningham ; celui formé à Los Angeles autour de Wallace Berman avec le poète Robert Alexander et le plasticien George Herms ; et enfin la petite constellation d'artistes de San Francisco, essentiellement Jay DeFeo, Wally Hedrick, Jess (Collins) et Bruce Conner.

Un tel choix apparaît hautement sélectif à plus d'un titre. D'une part parce qu'il ne se concentre que sur deux régions des États-Unis, d'autre part parce qu'il exclut *a priori* du champ de recherche des domaines qui nécessiteraient une analyse spécifique (le cinéma en particulier), et enfin parce qu'il ne prend en compte qu'un nombre très limité d'artistes. Pour autant, cette sélection ne résulte pas d'une décision arbitraire. En ce qui concerne la côte Est, nous nous sommes intéressée au cercle très étroit des pionniers de cette nouvelle sensibilité qui furent rapidement rejoints par de nombreux artistes. Pour ce qui est de la Californie, nous avons retenu ceux qui constituent les facettes les plus significatives du phénomène. Étant donné le contraste entre le Nord et le Sud, il est du reste apparu nécessaire de traiter ces deux régions séparément. Tandis qu'à Los Angeles le phénomène se développe autour de Wallace Berman – une personnalité phare –, à San Francisco il s'incarne dans des productions très dissemblables envisagées ici au cas par cas.

51. Buffet-Picabia, *op. cit.*, p. 217.

L'œuvre des artistes concernés forme une production intervallaire qui n'appartient à aucun mouvement défini. Ayant émergé dans l'ombre de l'expressionnisme abstrait, celle des New-Yorkais est bien souvent envisagée comme un art de transition dans lequel se dessinent les prémices du *Pop Art*. La situation s'avère très différente en Californie dans la mesure où les artistes œuvrèrent isolément et furent rarement célébrés, jusqu'aujourd'hui encore. Dans les deux cas néanmoins, il s'agit d'une expression artistique précédant le « néo-Dada », période que l'on situe généralement entre 1957 et 1962, voire 1964⁵².

À l'Ouest, l'appellation « *Beat* », qui aurait été forgée par Jack Kerouac, a souvent suppléé à l'absence de terme homologué⁵³. Utilisée d'abord dans le domaine littéraire, elle fut bientôt étendue aux arts plastiques, ce qui ne fut pas sans susciter quelques réticences de la part des artistes qui utilisaient plus volontiers le terme de « *Bohemia* ». Il faut attendre la fin de la décennie 1960 pour que s'impose un terme désignant une production artistique située dans le prolongement de la tendance *beat* : le *Funk*. En usage dans le milieu du jazz dès les années vingt, cette appellation fut adoptée par Peter Selz en 1967 comme titre d'une exposition regroupant certains artistes de San

52. Situant le néo-Dada entre 1958 et 1962, Susan Hapgood ignore l'utilisation antérieure de cette appellation par Robert Rosenblum en 1957 (voir *Neo-Dada Redefining Art: 1958-62*, cat. expo., New York, American Federation of Arts/Universe Publishing, 1994). Anne Ayres, quant à elle, situe la période « néo-dada » en relation avec la pratique de l'assemblage à Los Angeles entre 1957 et 1964. Voir Ayres, « Directions in California Assemblage », *Forty Years of California Assemblage*, cat. expo., Los Angeles, University of California, Wight Art Gallery, 1989, p. 60.

53. La première occurrence de « *Beat* » apparaît sous la plume de John Clellon Holmes, in « This Is the Beat Generation », *The New York Times*, 16 nov. 1952, « New York Times Magazine », p. 10-22. Dans une lettre à Allen Ginsberg, J. C. Holmes revient sur l'origine de cette appellation : « I'm afraid [Peter Boswell] was disappointed with my remembrance of how Jack first used "beat", though I could pretty well name the date all right, because I'd associate it with a trip up to Yorkville on the El, in which we talked and talked excitedly about it. But, still, I had to say that I didn't think either of us took it too seriously then ; it was only excitement, and youth, and phrase-making for our own pleasure. But to him it seemed somehow propitious, and he wanted the address of my old apartment, and a perfect quote of just how Jack had used the word, and what I thought it meant by it then, and I could only say, "Shit, I don't know. I didn't think about it. I understood it somehow then. It sounded right, that's all." », lettre de Holmes à Ginsberg, 14 janv. 1959, Stanford, Stanford University, Department of Special Collections, Allen Ginsberg Papers, 1937-1994, series I, box 3, folder 44. Quant à « *Beatnik* », il n'est qu'une variante péjorative de « *Beat* » apparue pour la première fois sous la plume de Herb Caen en 1958. Voir Caen, « Baghdad by the Bay », *San Francisco Chronicle*, 2 avr. 1958.

Francisco dont il sera question⁵⁴. Si nombreux soient les liens entre le *Funk* et Dada⁵⁵, cette appellation ne pourrait prétendre à qualifier l'ensemble de la production artistique californienne abordée ici. À la différence de *Beat*, elle semble cependant avoir suscité une certaine approbation de la part des artistes⁵⁶.

L'objet de cette recherche porte ainsi sur le développement d'une veine dissidente dont toute la portée ne fut véritablement révélée qu'à la fin de la décennie 1950 – l'année 1957 apparaissant à ce titre comme une date phare, comme en rend compte l'épilogue. À ce moment-là, en effet, émerge une génération d'artistes formés au contact de John Cage à la New York School for Social Research et bientôt impliqués dans Fluxus, tandis que, sur une échelle plus large, on assiste au développement spectaculaire de l'art de l'assemblage, manifeste aussi bien sur la côte Est qu'en Californie. Développé en quatre temps suivant une progression tout à la fois chronologique et géographique, notre propos considère l'épisode du Black Mountain College ainsi que la réception de Dada à New York et se poursuit par l'analyse du phénomène en Californie, à Los Angeles puis à San Francisco. La question de l'identité de celui-ci dans ces deux régions constitue le dernier point de ce parcours qui s'achève par une réflexion autour du concept de répétition.

Par l'articulation qu'elle opère entre un mouvement – Dada – et un « état d'esprit »

54. Peter Selz : « The term itself was borrowed from jazz: since the twenties Funk was jargon for the unsophisticated deep-down New Orleans blues played by the marching bands, the blues which gives you that happy/sad feeling. », « Notes on Funk », *Funk*, cat. expo., Berkeley, University of California, 1967, p. 3.

55. Voir Anna Novakov, « Funk Art: A San Francisco Phenomenon », *Directions in Bay Area Painting: A Survey of Three decades, 1940s-1960s*, cat. expo., 3^e publication de la collection *The Development of Modern Art in Northern California*, Joseph Armstrong Baird, Jr. (dir.), Richard L. Davis (Calif.), Nelson Gallery/The Fine Arts Collection, University of California, 1983, p. 18.

56. Conner lui préfère néanmoins le terme « *funky* » qui désignerait une tendance dans l'art manifeste dès le milieu des années 1950 apparentée à l'authentique mouvement *Beat*, tandis que « *Funk* » qualifierait la version organisée voire institutionnalisée du *Funky*, qui prend forme à partir du milieu des années 1960. Voir Conner, in Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1985, p. 81. Harold Paris reprend cette distinction : « Funk vs. funky: Almost imperceptibly, funk art has grown away from the funky art of the fifties. », « Sweet Land of Funk », *Art in America*, vol. 55, n° 2, mars-avr. 1967, p. 95.

qui lui serait corrélatif, pareille étude tente de saisir le lien qui unit un événement historique à ses avatars ultérieurs. Son cheminement procède tant de données factuelles que de notions impalpables comme les phénomènes de mutation et de métamorphose. Du point de vue de ses objets, le face-à-face établi entre New York et la Californie confronte de manière inédite un art bientôt international vers lequel convergent tous les regards et une tradition locale dépourvue de public. Période d'expérimentation intense qui prépara l'avènement du *Pop Art* et de l'art de l'assemblage, elle s'inscrit dans un entre-deux qui fait écho à la structure même de la survivance (*Nach/Leben*), fondamentalement intervallaire⁵⁷. L'exploration de cet espace du différé et du différent constitue l'objet précis de ce livre.

57. Voir Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éd. de Minuit, 2002, p. 504.