

I. Les contextes d'écriture



1. La guerre et la paix : Première Guerre mondiale et exil zurichois

- **Le contexte de la Première Guerre mondiale**

La Première Guerre mondiale est une conséquence du complexe jeu d'alliances qui s'établit en Europe dans les premières années du xx^e siècle. Depuis 1891, la France est alliée à l'empire Russe, qui constitue un soutien de revers face à la menace allemande. En 1904, elle se rapproche encore de l'Angleterre par « l'Entente Cordiale ». L'Empire allemand, de son côté, est allié à l'Empire austro-hongrois, qui connaît de forts désordres intérieurs dus à la montée des nationalismes. On a coutume de distinguer :

- La Triple Entente : Royaume-Uni, France et Russie (elle-même alliée à la Serbie et au Monténégro).
- La Triple Alliance : Empire allemand, Empire austro-hongrois et Italie (qui rejoindra la Triple Entente à la suite de désaccords territoriaux avec l'Autriche-Hongrie).

La guerre est le fruit de cet engrenage. L'Europe, au début du xx^e, est sous tension. L'Empire russe se heurte à l'Autriche-Hongrie dans les Balkans. En même temps, la rivalité franco-allemande se réveille à l'occasion de l'expansion française au Maroc.

Le 28 juin 1914, l'archiduc François-Ferdinand de Habsbourg, héritier du trône autrichien, est assassiné – avec son épouse – à Sarajevo, par un groupe de nationalistes serbes. Cet attentat met le feu aux poudres. L'Autriche-Hongrie adresse un ultimatum à la Serbie qui en juge les conditions intolérables. L'empire Austro-Hongrois déclare alors la guerre. La Russie, alliée serbe, se mobilise et reçoit un ultimatum de l'Allemagne. La

France se mobilise, l'Empire allemand lui déclare la guerre le 3 août. Les Allemands envahissent la Belgique, décidant le Royaume-Uni à entrer, lui aussi, en guerre. L'Europe se change en un vaste champ de bataille.

L'entrée en guerre de la France n'est pas sujet d'exaltation populaire. Depuis la défaite de 1870, à Sedan, le patriotisme français privilégie d'abord la défense de la Nation. Mais le gouvernement est contraint d'entrer dans le conflit, d'abord pour respecter ses engagements internationaux, mais aussi pour conserver son statut de grande puissance européenne. La mobilisation se fait dans un climat de détermination : les français entrent dans la « guerre du droit ». La rumeur des exactions allemandes en Belgique se répand et la flamme de 1792 est ranimée, même chez les pacifistes, ravivant le fantasme de l'armée française apportant la lumière de la liberté au monde. Une fois le conflit engagé, la France affirme son objectif : récupérer l'Alsace et la Lorraine, dont elle est privée depuis 1871.

L'Empire allemand escomptait écraser la France et se tourner rapidement vers la Russie. L'armée allemande entre en France et franchit la Marne, mais elle est repoussée par les soldats français menés par le général Joffre. Dès 1915, la situation s'enlise et s'ouvre alors une guerre de position extrêmement rude et coûteuse. Les deux camps s'enterrent dans des tranchées insalubres et aucune des deux armées ne parviendra à percer avant 1918. L'Empire allemand mène donc la guerre sur deux fronts : le front de l'ouest, du côté français et le front de l'est, du côté russe.

Aucun n'avait prévu que cette guerre serait si longue. Les années de conflit sont rudes pour les populations européennes. En France, on découvre le phénomène d'inflation, les prix montent. L'opinion déplore la poursuite d'une guerre qui semble sans issue, ainsi que les échecs des successeurs de Joffre. Le mécontentement social s'aggrave en même temps que monte le pacifisme. Ce malaise profond est source d'instabilité politique : en 1917, le gouvernement de l'Union Sacrée est renversé, Clémenceau – alors âgé de soixante-seize ans – prend le pouvoir. La même année, la Russie connaît les révolutions de février et d'octobre qui mettent fin au régime tsariste et installent les Bolcheviks au pouvoir. L'engagement des États-Unis dans le conflit débloque un peu la situation.

L'Allemagne signe la paix avec la Russie soviétique le 3 mars 1918. L'Empire allemand s'efforce alors de parvenir enfin à une percée décisive du côté du front occidental, sans succès. Foch, général en chef des armées alliées finit par contraindre les forces allemandes à reculer. L'Empire allemand demande un armistice qui sera signé le 11 novembre 1918. La paix est conclue avec le Traité de Versailles, le 28 juin 1919, signé dans la Galerie des glaces, à l'endroit même où l'Empire allemand avait été proclamé en 1871. Revanche de la France qui récupère l'Alsace et la Lorraine. Le tribut est lourd pour l'Allemagne qui perd des territoires et sera occupée militairement pendant un temps. On impose une zone démilitarisée autour du Rhin et l'armée allemande ne pourra désormais plus excéder 100 000 hommes. Enfin, l'Allemagne est forcée de payer des réparations pour les dommages causés, ce qui alimente un litige difficile avec la République de Weimar – née des cendres de l'empire.

Nul besoin de retracer dans le détail les étapes de cette guerre qui a marqué l'Europe pour des générations : nous oublions parfois les conflits antérieurs à 1900, mais nul – encore aujourd'hui – n'ignore la Grande Guerre. Pendant quatre ans, l'Europe est morcelée, brisée ; et l'Armistice, dont chacun sort pour une part lésé, ne libère qu'un champ de ruines. Les conséquences sont très lourdes : en France, un million et demi de morts, près de 750 000 invalides graves et un traumatisme irréparable. La première guerre mondiale marque un tournant dans l'histoire de l'humanité qui n'avait jamais connu tel niveau d'horreur. Au cauchemar des tranchées s'ajoute la découverte d'armes nouvelles. Finies les batailles rangées et le combat honorable, 14-18 marque le début des armes chimiques et l'essor d'une industrie de la guerre – obus et mitrailleuses. On entre dans l'ère de l'aviation, avec les premiers bombardements aériens de l'histoire. L'image jusque-là relativement glorieuse de l'humanité en marche sort, de ce conflit, pour le moins ternie...

- **L'exil à Zurich**

Dans une Europe morcelée par la guerre, la Suisse est l'un des rares pays à échapper aux affrontements. Nombreux sont les artistes et les intellectuels à s'exiler pour échapper, non seulement au front mais aux batailles et aux dissensions de tous ordres. C'est à Zurich que vont se retrouver dès 1915 certains des fondateurs de Dada mêlés à des personnalités marquantes de la première moitié du siècle. James Joyce, d'origine irlandaise, et longtemps exilé à Trieste, gagne la Suisse en 1915 pour fuir la guerre austro-hongroise. Il rédige à Zurich l'une de ses œuvres majeures : *Ulysses*. La même année, Tristan Tzara, l'un des chefs de file de Dada, y rencontre Lénine, moins de deux ans avant la révolution russe de 1917 et le renversement du régime tsariste. Selon la légende, les deux hommes se rencontrent autour d'une partie d'échec devenue symbole de la rencontre autant que de l'opposition entre les révolutions artistiques et les révolutions politiques qui marquent le xx^e siècle. La partie d'échec n'est peut-être qu'un fantasme, il est impossible de savoir exactement si les trois hommes se sont croisés, ni dans quel contexte, mais leur présence simultanée à Zurich en 1915 en tant qu'exilés fait de la ville l'un des points névralgiques de l'activité politique, artistique et littéraire dans le contexte de la Première Guerre mondiale.

2. Une définition de l'avant-garde littéraire

Contrairement à ce que l'histoire littéraire semble parfois représenter, le surréalisme ne succède pas soudainement au symbolisme au début du xx^e siècle ; entre les deux ne s'écoule pas non plus un temps de silence et d'inactivité littéraire. Le passage du xix^e au xx^e siècle en art est mouvement, il est travail, mené dans une période riche en activités et en expériences artistiques qui énoncent peu à peu les idéaux et les pratiques qui seront ceux de l'art contemporain, qui forgent peu à peu la notion d'avant-garde appliquée à la littérature.

Terme militaire, l'avant-garde désigne, par opposition à l'arrière-garde, la troupe d'éclaireurs, celle qui prend le devant, tâte et jalonne le terrain, prépare le théâtre des opérations. Dès le XIX^e siècle, le terme sort du lexique militaire pour investir le discours politique et social mais ce n'est qu'à partir de 1910, avec l'avènement fantaisiste, que le terme se répand, que s'instaurent les pratiques qui deviendront propres à l'avant-gardisme. Dès 1912, la petite école fantaisiste publie son manifeste; les futuristes suivent, la même année 1912, dans *Le Figaro*. Des formes d'art très diverses gravitent autour de ces tentatives, notamment en peinture où le cubisme, emmené par Picasso, remporte l'adhésion de nombreux poètes. Dans les premières années du XX^e, les tentatives diffèrent mais s'esquissent peu à peu: les fantaisistes se prononcent en faveur d'une certaine rigueur formelle, traditionnelle bien qu'amusée, les futuristes témoignent d'une fascination, voire d'une croyance, dans le progrès technique et mécanique, de sorte que Dada n'est pas une création *ex nihilo*, détruisant tout, créant tout, inventant son idéal et sa forme d'expression. Si Dada redéfinit l'avant-garde comme rupture, destruction et dérision, le groupe s'inscrit, par certains aspects, dans la continuité des premières avant-gardes du XX^e siècle.

■ À NOTER!

Dans les premières années du XX^e siècle, une grande partie de ces artistes se côtoient ou communiquent régulièrement, que leur activité les rattache à l'une ou l'autre école, à l'un ou l'autre mouvement. Apollinaire, Jacob, Picasso, Toulet, Marinetti... tous ont conscience, souvent connaissance, les uns des autres: c'est dans le réseau des échanges et des tensions entre écoles et entre disciplines que l'art s'expérimente.

3. Un mouvement sans nation

La fondation de Dada est une fondation plurielle, entourée de récits et de mythes. C'est en février 1916 qu'est fondé le Cabaret Voltaire par Hugo Ball très vite rejoint par des jeunes gens tels que Tristan Tzara et Jean Arp. Le cabaret offre au groupe un lieu de réunion qui accueille les premières manifestations Dada et permet en à peine quelques mois le développement d'une revue et d'une galerie. C'est l'éditorial de la revue *Cabaret Voltaire* du 15 mai 1916, revue qui ne connaîtra pas d'autre numéro, qui sert d'acte de fondation à la revue *Dada*: « Avec l'aide de nos amis de France, d'Italie et de Russie nous publions ce petit cahier. Il doit préciser l'activité de ce Cabaret dont le but est de rappeler qu'il y a au-delà de la guerre et des patries, des hommes indépendants qui vivent d'autres idéaux. L'intention des artistes rassemblés ici est de publier une revue internationale. La revue paraîtra à Zurich et portera le nom *DADA*, Dada Dada Dada Dada. »

Le mouvement qui se veut international est peut-être d'abord apatride. Les jeunes gens qui se rassemblent dans le Cabaret Voltaire sont pour la plupart des exilés qui ont fui la guerre dès 1915. Hugo Ball et Richard Huelsenbeck sont d'origine allemande, Tristan Tzara et Marcel Janco d'origine roumaine, Jean Arp d'origine alsacienne. Le Cabaret Voltaire devient ainsi, pendant quelques mois, la terre d'accueil d'une jeunesse artistique exilée.

La dynamique d'ouverture internationale revendiquée par la revue *Dada* qui paraît à partir de 1917 donne lieu à des fondations successives. Les membres du groupe sont jeunes et toujours en mouvement ; ils diffusent leurs idées et créent des événements partout où ils se déplacent. Francis Picabia et Marcel Duchamp consacrent un numéro spécial de leur propre revue à Dada et lancent le mouvement sur le territoire américain ; Huelsenbeck installe quant à lui le mouvement à Berlin au cours de l'année 1917 ; l'événement d'une rencontre de boxe filmée entre Cravan et Johnson introduit ponctuellement le mouvement sur le territoire catalan en 1916 et si Tristan Tzara ne quitte Zurich pour Paris qu'en 1920, un long travail de correspondance et d'échange avec André Breton entre 1918 et 1919 avait déjà ménagé l'installation du mouvement en France.

Le mode de diffusion des idées Dada par l'intermédiaire de la revue et des événements favorise une expansion en nébuleuse à travers l'Europe et jusqu'aux États-Unis. Mouvement de jeunes exilés, distribué à partir de foyers cosmopolites éphémères, Dada connaît une naissance, une diffusion et une dissolution rapides qui ne sont pas étrangères au contexte de la guerre.

4. Dissolutions du mouvement

Le mouvement Dada est un mouvement où tout est joué plusieurs fois. Aux divers actes de fondation répondent plusieurs annonces de dissolution réparties sur plusieurs années. En juillet 1921, dans la revue *391* dirigée par Picabia, un certain Funny-Guy qui est sans doute Picabia lui-même mentionne déjà le mouvement au passé et annonce sa dissolution dans un « esprit parisien et berlinois ». L'attaque est peut-être ironique, sans doute décalée, elle n'en est pas moins violente puisqu'elle remet en cause la dimension iconoclaste du mouvement : « un petit coup de vaporisateur à l'opoponax sur le caca transforme ce caca en choux à la crème que madame la comtesse Q... est heureuse de manger et de faire manger à des invités de choix. » Il ne s'agit pas encore d'une annonce de dissolution mais les fondements même du mouvement, sa jeunesse et son irrévérence sont sévèrement remises en cause dans un geste lui-même très irrévérencieux dont on ne sait pas trop s'il renverse ou s'il soutient Dada. Lors d'une conférence donnée en septembre 1922 à Weimar, Tristan Tzara semble montrer la même résignation : « Le premier qui ait donné sa démission du mouvement Dada c'est moi » puis « Il [Dada] ne combat même plus, car il sait que cela ne sert à rien, que tout cela n'a pas d'importance. » Là encore, démission et

résignation achèvent le mouvement et le perpétuent tout à la fois : elles refusent et achèvent son institutionnalisation tout en perpétuant sa dynamique, en perpétrant ses gestes de destructions et d'abolition. Pour autant, l'enlisement du mouvement est déjà constaté par Tzara. De 1922 à 1924, plusieurs artistes et notamment ceux qui rejoindront bientôt le surréalisme, parmi lesquels Desnos, mentionnent la lenteur et la vieillesse d'un mouvement condamné à disparaître. En 1924 enfin, entre les fondations du surréalisme d'Yvan Goll et de celui d'André Breton paraît le faire-part de décès de Dada, mort d'une maladie fictive : « Les amis et connaissances de DADA, mort à la fleur de l'âge d'une littératurite aiguë, se réuniront le 30 novembre 1924, à 14h30, sur la tombe de leur frère en néant, afin d'y observer une minute de silence. » Dans le même temps où la mort est proclamée, l'événement semble chercher à réunir les proches du mouvement. Si l'épuisement du mouvement et sa mise à mort, chaque fois répétés, ne cessent d'en refuser l'institutionnalisation, ils en réactualisent malgré tout les gestes fondateurs. Se refusant constamment comme mouvement, Dada est geste de dissolution et de fondation systématique.

II. Caractéristiques littéraires et thématiques de Dada

1. Dada, entre refus et négation

- **Refus des critères traditionnels du groupe : nom, lieu de rassemblement, support d'expression**

L'avant-gardisme défini par Dada est d'abord un avant-gardisme de refus, bien qu'il ne s'y limite pas. Le mouvement qui réinvestit des éléments topiques de la formation du groupe littéraire ne cesse de les désamorcer et de les tourner en dérision. Le nom, le lieu de rassemblement, la revue, le manifeste sont pris en main et construits par le groupe mais cette construction est aussi déconstruction : refus des codes ou simplement de la tradition.

Le nom tout d'abord résonne comme un refus : celui du -isme qui est la marque traditionnelle du mouvement littéraire et artistique, qu'il soit revendiqué par ses membres ou construit par la postérité. Il est remarquable que le nom de « dadaïsme » soit devenu concurrent de celui initialement choisi par le groupe mais c'est bien le mot « Dada » qui ponctue les manifestes et les textes du groupe par sa répétition et sa déclinaison graphique. Le nom montre encore le choix de la dérision puisqu'il désamorce *a priori* tout orgueil ou tout esprit de sérieux. Le terme est emprunté au vocabulaire

français mais surtout à celui de l'enfance, de la comptine. Mais le refus qui s'exprime à travers le nom « Dada » est surtout celui du mythe et de la paternité. Le mythe du nom est sans cesse réinventé à travers l'anecdote du dictionnaire: on aurait ouvert un dictionnaire français au hasard pour en sortir le premier mot venu et baptiser le groupe. L'anecdote est racontée plusieurs fois de manière réaliste ou fantaisiste, tantôt la trouvaille est attribuée à Hugo Ball, tantôt à Richard Huelsenbeck, tantôt à Tristan Tzara. La légende est construite, déconstruite, reconstruite, de manière à se refuser toujours. Il faut sans doute se garder de croire trop entièrement à l'un ou l'autre récit et considérer que c'est leur concurrence qui construit véritablement le nom du groupe.

■ À NOTER!

Dada ne va pas sans faire écho, dans ce recours au doute systématique, dans ce refus des normes et des valeurs traditionnelles et dans le choix d'un nom répétitif dont le plaisir est celui de l'articulation enfantine, à une conception de l'art que l'on trouvait déjà dans l'œuvre d'Alfred Jarry à la fin du XIX^e siècle. Symboliquement, entre le nom d'Ubu et celui de Dada, se répètent la même dérision et le même refus.

Dada est un nom, c'est aussi, initialement, un lieu de rassemblement: le Cabaret Voltaire de Zurich. La revendication du cabaret exprime là encore une volonté de rupture. Le cabaret est un lieu de fête et de spectacle, un lieu populaire et public, lieu de divertissement en somme qui s'oppose à l'esprit de sérieux et de finesse du salon, au travail de l'atelier. La référence à Voltaire, au début du XX^e siècle, dans un cabaret Suisse peut être interprétée de bien des manières. Elle joue sans doute moins avec la figure du dramaturge et du philosophe qu'avec celle de l'exilé banni de Paris, fâché avec le roi de Prusse, en lutte avec les pasteurs de Genève et finissant ses jours à la frontière Suisse après avoir parcouru l'Europe. Le Cabaret Voltaire est le lieu symbolique de l'exil et d'un humour mordant, caustique, d'un humour de révolte qui motive et détermine l'acte de création.

Une rupture se dit enfin dans les modalités de publication du groupe et dans les supports qu'il choisit pour éditer ses textes. La revue Dada ne contient au sens strict que trois numéros publiés en 1917 et 1918, le double numéro 4-5 étant déjà présenté comme une anthologie. La revue contient au plus une vingtaine de pages, publie des textes en français, en italien, en allemand et expérimente au fil de ses quelques numéros les montages et les collages de texte ou d'images qui se positionnent horizontalement ou verticalement selon la place disponible. L'espace de la revue devient un espace d'expérimentation et de jeu avec le texte comme avec l'image.

La place quantitative de la revue dans la publication du groupe apparaît d'autant plus modeste par comparaison avec les manifestes qui jalonnent l'évolution de Dada. Tristan Tzara, à lui seul, en écrit sept entre 1916 et 1924. Le manifeste devient à partir de 1918 l'une des modalités privilégiées d'expression du mouvement. Cette multiplication infléchit la définition et la valeur du genre comme des textes. Le manifeste est un texte

fondateur, il énonce une ligne directrice, un ensemble de règles, une éthique et une esthétique. Par sa pratique du manifeste, Dada ne cesse de se refonder, d'énoncer des valeurs qui se corrigent ou se contredisent. L'effervescence est préférée à la cohérence et à l'ordre : il ne s'agit pas de suivre une ligne de conduite et d'appliquer des règles fixées par un texte fondateur mais de renouveler sans cesse l'acte de fondation. Le manifeste devient en lui-même une création et une forme littéraire, il se fait surgissement et pulsion artistique.

Tout en reprenant des critères traditionnels du groupe ou du mouvement artistique et littéraire, Dada marque son esprit d'ironie et de déconstruction. Le mythe du nom, la forme du manifeste, mènent un travail de sape contre les éléments fondateurs en les démultipliant. Ce qui devrait être unique se vulgarise dans une multiplication proche de la série qui favorise l'effervescence, presque le bouillonnement, et refuse au mouvement tout ordre rigoureux.

- **Refus des règles de l'art**

La pratique artistique de Dada consiste elle aussi en une remise en cause : remise en cause des règles et des codes artistiques. L'art selon Dada n'est pas une activité supérieure et noble, il n'est pas non plus une activité culturelle qui s'admire et se respecte. C'est l'ensemble du système de valeurs artistique qui est remis en cause. Les notions éthiques et esthétiques du beau, du bon et du bien sont malmenées et déconstruites. Dans ces conditions, l'art ne peut plus prétendre plaire ni instruire, il ne peut plus tendre vers la morale ni vers la beauté. Dada mène ainsi un travail de sape sur l'ensemble de la culture de son époque. Les attaques répétées contre André Gide, figure tutélaire de la NRF, dénoncent un art établi et bourgeois. Elles ont pour pendant des soutiens discrets au renversement des valeurs traditionnelles, celui de la société patriarcale mis en scène par Guillaume Apollinaire dans *Les Mamelles de Tirésias*, par exemple. À plusieurs reprises, Tzara donne à lire des traductions de poésie « nègre » fautives dans leur grammaire et leur orthographe. Derrière l'amusement de potaches consistant à choquer le bourgeois se joue ainsi une profonde remise en cause du système de valeur occidental du début du xx^e siècle. On remarquera que si les assauts sont répétés, parfois jusqu'à l'acharnement, contre les valeurs et l'ordre établi, l'art est toujours revendiqué comme tel, le terme est employé et répété par les membres du groupe sans être jamais nié.

Si Dada se veut mouvement artistique et ne remet pas en cause le terme d'art, il questionne la matière même des disciplines artistiques. En peinture, l'espace du tableau et sa matière sont manipulés, malmenés, on expérimente les montages et les collages. Il ne s'agit plus seulement d'interroger le réalisme de l'élément représenté, de le déformer ou de le déconstruire, mais d'interroger ce qui constitue la pâte même de l'œuvre d'art. Picabia représente en 1919 une *Danse de Saint-Guy* composée d'un cadre dans lequel sont tendues des ficelles maintenant quelques morceaux de carton. La toile et le châssis traditionnels disparaissent, conférant au cadre la valeur d'œuvre et