



ISSN 1866-5268

ISSN en ligne 2261-2750

Dada Berlin, destins du rebelle dans la cité. Retour sur la spécificité de la scène artistique berlinoise dans l'Europe des années vingt

Anne Bernou

Paris, France

anne.bernou@orange.fr

Reçu le 10-04-2017 / Évalué le 02-05-2017 / Accepté le 30-09-2017

Résumé

La contribution majeure de Dada Berlin aux arts visuels, à savoir la mise au point du photomontage et le développement d'une rhétorique de la parodie institutionnelle et de la dérision, s'est développée au sortir de la Première Guerre mondiale sur fond d'évènements politiques qui ébranlent alors en profondeur l'Allemagne. Un étayage rébellion artistique/rébellion politique en représente le fondement. Après le retour à l'ordre, -c'est là l'objet principal de l'étude- un certain nombre de dadaïstes berlinois maintiennent ce double étayage. Ils trouvent ainsi leur place dans la cité comme opposants à défaut de demeurer rebelles. La spécificité du dadaïsme berlinois est ainsi à envisager sur la longue durée, bien au-delà de la dispersion du groupe en juillet 1920.

Mots-clés : Dada, photomontage, rébellion artistique/rébellion politique

Dada Berlin - eine Rebellion.

Zur Spezifität der Berliner Kunstszene der 1920er Jahre

Zusammenfassung

Auf dem Boden der politischen Ereignisse, die Deutschland am Ende des ersten Weltkriegs tief erschüttern, entsteht mithilfe Berliner der neuartigen Technik der Fotomontage der wohl wichtigste Beitrag des Dadaismus in der Bildenden Kunst. Die dadaistische Rhetorik der Parodie und Satire erfasst dabei nicht allein künstlerische Positionen; vielmehr wird Dada Ausdruck der Revolte gegen die politische Situation und deren institutionelle Vertreter. Nach der Rückkehr zur Ordnung - die im Mittelpunkt dieser Analyse steht - agieren eine Reihe Berliner Dadaisten weiterhin sowohl in kunst- als auch in gesellschaftskritischer Form. Sie nehmen im urbanen Raum und Geschehen die Rolle von Opponenten ein, welche die Bedeutung künstlerischer und politischer Rebellion überschreiten. Vor diesem Hintergrund ist der Berliner Dadaismus keine spezifische Kunstform, deren Bedeutung und Wirkung die Auflösung der Künstlergruppe im Juli 1920 weit überdauert.

Schlüsselwörter: Dada, Fotomontage, künstlerische Rebellion / politische Revolte

Dada Berlin, destiny of the rebel in the city.

Return on the specificity of the Berlin art scene in the Europe in the Twenties

Abstract

Dada Berlin's major contribution to the visual arts, namely the development of photomontage and the development of rhetoric of institutional parody and derision, flourished during the aftermath of the First World War against the unstable political background in Germany at the time. It was rooted in the coupling of both artistic rebellion and political rebellion. After the return to order - and this is the main object of the study - a number of Berlin dadaists maintain this twofold inspiration. Unable to continue as rebels, they take up positions as opponents in the city. The specificity of Berlin's dadaism is thus to be envisaged over the long term, well beyond the dispersion of the group in July 1920.

Keywords: Dada, photomontage, artistic rebellion / political rebellion

Dans l'Allemagne de Guillaume II, l'expressionnisme avait déjà, avant 1914, lié contestation artistique et révolte politique et sociale ; les expressionnistes de la *Brücke* n'avaient pas manqué de proclamer la révolte dans l'art et par l'art de même qu'ils avaient cherché une alternative communautaire à l'isolement de l'artiste. Dans la France de la III^e République, au même moment, les artistes se focalisaient davantage sur les questions de forme et sur la possibilité de transmettre un message métaphysique par le biais de la chose essentiellement picturale. Cet écart entre artistes français et artistes allemands, déjà sensible au début du XX^e siècle, se décline au cours du siècle de façon récurrente et reflète - jusque dans sa deuxième moitié - une attitude fondamentalement autre face à l'Histoire. Qu'en est-il de l'épisode dadaïste berlinois ?

Anticipée par un certain nombre de publications et d'actions individuelles¹, la rébellion dadaïste berlinoise s'affirme comme mouvement collectif entre le 22 janvier 1918 « Première allocution dada en Allemagne »² et l'été 1920 : « Première Foire internationale dada » et publication du *Dada Almanach*³. Concomitante des derniers mois de la guerre, puis des changements politiques majeurs qui président à l'établissement de la République de Weimar, Dada Berlin s'est développé sur fond d'instabilité politique et de violences, l'épisode le plus sanglant étant la répression en janvier 1919 de la révolution spartakiste et l'assassinat de ses deux principaux leaders, Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht. Cette synchronie donne à Dada Berlin une particularité, celle d'avoir mêlé à la révolte artistique des revendications politiques et sociales⁴.

L'article propose une réflexion sur cette spécificité du foyer berlinois en comparaison des autres foyers dadaïstes, en particulier du foyer parisien (janvier 1920- juillet 1923). Né dans un tout autre contexte, ce dernier s'est développé sans visée actionniste comparable. C'est prioritairement de manière téléologique, à travers l'étude des sorties de rébellion des dadaïstes berlinois que sera mis en évidence la diversité des positionnements, diversité en partie occultée au cœur de la rébellion. Que se passe-t-il quand, dans la République naissante, l'emportent sur l'élan révolutionnaire les partisans de l'ordre ? Quelles formes d'intégration dans la cité sont alors ouvertes aux dadaïstes ? Quelles sont pour eux les sorties possibles de rébellion ? Que peut-on conclure de la diversité des sorties de rébellion adoptées quant à l'étayage « rébellion artistique / rébellion politique » tel qu'il s'établit au sortir de la Première Guerre mondiale, et *in fine*, quant à l'écart entre le paysage artistique des deux capitales ? Plus fondamentalement, en quoi le contexte historique est-il cause - dans quelle mesure et pour combien de temps - de la spécificité du dadaïsme berlinois, offrant ainsi un contrepoint à la capitale parisienne ?

Dada Berlin, entre révolte artistique et revendications politiques et sociales

Entre janvier 1918 et juillet 1920, les manifestations dadaïstes berlinoises - une douzaine -, accompagnées de textes-manifestes fracassants, se succèdent dans la ville, ignorées toutefois du plus grand nombre. Plus que les soirées ou expositions dadaïstes elles-mêmes, très éphémères, une intense activité éditoriale - revues dadaïstes : *Club Dada*, *Der Dada* (3 numéros), almanach : *Dada Almanach* (juillet 1920), contributions aux revues *Die Pleite* puis *Der blutige Ernst*, *Der Gegner*, et publications diverses de la maison d'édition *Malik Verlag* des frères Herzfelde - représente le front commun de la rébellion. Au début de l'année 1920, une tournée dada de six semaines est organisée dans l'est de l'Allemagne et en Tchécoslovaquie. Dada Berlin connaît alors son acmé. Si l'activité du groupe berlinois croît ainsi en intensité jusqu'en juillet 1920, les activités communes cessent au cours de l'été de manière assez brutale. L'un des dadaïstes les plus extrêmes, l'*Oberdada* Johannes Baader, s'efforce encore quelque temps d'organiser un certain nombre de manifestations qu'il proclame dadaïstes, (tel ce bal dada inauguré le 20 janvier 1921 au zoo de Berlin et auquel il convie le président de la République et toutes les personnalités nationales et municipales,) ou de lancer - en juin 1921 - des projets dadaïstes, telle la création d'une *Dadaistische Akademie* à Potsdam. Mais Baader fonctionne désormais en solipsiste. Dada Berlin n'est plus. Dans la ville où l'ordre règne désormais, ce qui avait été toléré jusque-là suscite désormais la répression : la police confisque dès l'automne 1920 tous les exemplaires du dernier portfolio d'estampes de Georg Grosz, *Gott mit uns* [Dieu avec nous], une représentation

mordante de la vie à l'armée, qui avait été exposé à la Foire dada de l'été (les plaques sont saisies et détruites) et les principaux organisateurs de la Foire dada sont jugés en avril 1921 pour calomnie et diffamation de l'armée (condamnation de Grosz et de Wieland Herzfelde à des amendes). Les peines sont en fait légères car les accusés se sont, lors de leur défense, repentis des attaques perpétrées. Preuve s'il en est de l'abandon de leur radicalisme. En février 1924 Grosz et Herzfelde, particulièrement visés par les autorités, sont jugés une fois encore et condamnés, cette fois pour obscénité, en liaison avec le portfolio de Grosz, *Ecce Homo*, dont certaines parties avaient été confisquées dès avril 1923.

Quelle que soit l'originalité de l'activité poétique⁵ ou théâtrale qui a pu y être développée, Dada Berlin s'illustre avant tout par sa contribution aux arts visuels. Cette dernière est double : la mise au point d'une technique tout d'abord, celle du photomontage (cela dès l'année 1918 à l'initiative de Hannah Höch et de Raoul Hausmann), et d'autre part le développement d'une rhétorique en grande partie nouvelle, rhétorique de la parodie institutionnelle et de la dérision (cela à partir de février 1919). Cette rhétorique n'était pas présente dans les premiers travaux. Elle s'est développée au fil des événements politiques. La rébellion berlinoise a également influencé, dans leur rupture avec l'expressionnisme, des artistes extérieurs à la ville, comme Otto Dix qui, de Dresde où il réside, noue à partir de 1919 des liens épistolaires avec les dadaïstes berlinois et en particulier Georg Grosz. Les œuvres de Dix des années 1919 et 1920, marquées au sceau de la dérision et de la provocation mais aussi de l'expérimentation, ont une nette orientation dadaïste, qu'il s'agisse de collages ou de peintures figuratives. « Dixtaturdadadix »⁶, participe du reste à l'exposition internationale de 1920 à la galerie Burchard avec une œuvre de grand format, *Kriegskrüppel (45% erwerbsfähig!)*.

Ce qui avait réuni les dadaïstes berlinois avait, dans un premier temps, relevé comme à Zurich d'une visée de transformation en profondeur de l'art et du langage, toutes disciplines confondues. Dès l'avant-guerre, Hugo Ball, Richard Hülsenbeck et Hans Richter, alors à Berlin, collaborent du reste au journal d'art et de critique artistique *Die Aktion*, hostile à toute autorité. L'influence du psychanalyste autrichien, Otto Gross, y est grande : l'idée selon laquelle les conflits psychiques trouvent leur fondement dans la répression exercée par l'Etat bourgeois et patriarcal influence fortement le futur groupe dada. Si l'ouverture du cabaret Voltaire en février 1916 fait de Zurich le « Dadaland », Richard Hülsenbeck, présent dans cette ville dès la fin du même mois, rêve aussitôt de faire de Berlin un nouveau foyer dadaïste. De retour dans la capitale de l'Empire wilhelmien, il se positionne comme agent de liaison entre Berlin et Zurich. Entre les deux foyers, la filiation est certaine. Chef de file du Dada originel, Tristan Tzara, qui entretient une correspondance

avec plusieurs dadaïstes berlinois et en particulier avec Johannes Baader, est non seulement tenu au courant des activités mais sollicité de diverses manières⁷.

Par la suite, le contexte politique allemand contribue à rassembler les dadaïstes dans une visée de transformation radicale de la société. La plus grande partie du groupe développe une contestation de tendance nettement anarcho-individualiste. Certains d'entre eux, George Grosz, John Heartfield et son frère Wieland Herzfelde, rejoignent, dès sa fondation en janvier 1919, le KPD, parti communiste allemand, et lient rébellion esthétique et engagement politique. Lorsque la répression se met en place à compter de l'automne 1920, le domicile de Johannes Baader est perquisitionné, mais c'est surtout ce groupe, structuré tant par un engagement politique que par une activité éditoriale, qui est visé. La rupture est en effet consommée entre gouvernement social-démocrate de la République de Weimar et parti communiste. Le reste du groupe Dada Berlin quant à lui, plus instable, a déjà connu à cette date une rapide dissolution qu'expliquent tant la variété des ancrages professionnels et celle des recherches plastiques que la fragilité des relations interpersonnelles⁸.

Dada Berlin, sorties de rébellion et nouvelles formes d'intégration dans la cité

Que se passe-t-il quand l'emportent, dans la République naissante, les partisans de l'ordre sur l'élan révolutionnaire? Quelles nouvelles formes d'intégration dans la cité s'offrent alors aux divers membres du groupe ? Dans quelle mesure et comment l'héritage dadaïste se maintient-il ?

Certains mobilisent dans un premier temps leur énergie dans de nouveaux engagements professionnels. Ainsi en est-il de Johannes Baader qui, après sa période dada berlinoise⁹, travaille en tant que journaliste pour le *Hamburger Fremdenblatt* et s'adonne à l'écriture¹⁰. C'est le cas également de Richard Hülsenbeck qui, dès 1920, exerce en tant que médecin, se profile ensuite comme écrivain voyageur¹¹. puis s'établit comme psychanalyste¹² à New York où il a immigré en 1936. Quand Hans Arp arrive à New York en 1945, il s'étonne qu'Hülsenbeck, poète, essayiste, journaliste, fût aussi devenu peintre et organise du reste pour lui une exposition à Paris de ses travaux.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, en 1949, Hülsenbeck publie *Dada Manifest*, un manifeste dans lequel il revendique le rôle de fondateur du dadaïsme en Allemagne et nie la mort historique de Dada. C'est à trente de distance, qu'il fait ainsi retour sur les années fondatrices¹³. Une démarche similaire s'observe pour Raoul Hausmann¹⁴, l'une des figures-phares de Dada-Berlin, et pour George Grosz qui, de New York où il vit depuis 1932, publie en 1946 son autobiographie, *A Little Yes and a Big No* [Un petit oui et un grand non]. Ces manifestes ou témoignages

qui surgissent ainsi trente ou quarante ans après la rébellion s'inscrivent dans des cycles de mémoire. Ils correspondent en outre à une période de redécouverte du dadaïsme à la faveur d'expositions, en particulier celle de 1953 conçue par Marcel Duchamp pour la galerie Sidney Janis à New York. Leur but est aussi polémique : il s'agit de défendre l'antériorité et l'originalité fondamentale de Dada, à un moment où d'autres courants s'en réclament (le mouvement lettriste par exemple) dans un contexte historique qui donne *de facto* à la rébellion une actualité nouvelle. Après une longue traversée du désert en quelque sorte, la cité divisée offre aux dadaïstes berlinois dispersés l'opportunité de déterminer leur propre inscription dans l'Histoire.

Mais qu'en a-t-il été de ceux qui, individuellement désormais ou selon de nouvelles affinités, continuent à s'adonner en priorité à une œuvre littéraire ou artistique ? Continuent-ils à le faire dans l'esprit de la rébellion et selon ses apports ? L'étagage rébellion artistique /rébellion politique se maintient-il ? Peut-il se maintenir ? Sous quelle forme le fait-il ?

Selon des modalités et des rythmes divers, un retour à des médias et à des formes plastiques plus traditionnels s'observe pour la plupart d'entre eux. L'évolution de Raoul Hausmann, le « dadasophe » autoproclamé du Club dada berlinois, est particulièrement significative : les contributions artistiques d'Hausmann à Dada avaient été nombreuses, tout aussi éclectiques que fondamentales. En 1920, il avait réalisé plusieurs reliefs et assemblages dont certains, comme la tête composite *Esprit de notre temps* exposée à la Foire dada de juin 1920, représentent sur le plan plastique un aboutissement majeur. Jusqu'en 1924 du moins, Hausmann, l'un des initiateurs de la poésie phonétique, poursuit son travail poétique tandis qu'il réfléchit à l'optophone, machine qui convertirait les sons en images ; il réalise encore de nombreux collages et photomontages¹⁵ et publie des textes d'une verve satirique imparable (*Hurra! Hurrah ! Hurrah !* Malik Verlag, 1922). Mais il se tourne peu à peu vers la photographie et s'y consacre, réalisant des portraits, des nus et des paysages de facture plus classique ; il reprend même en 1959 la peinture abandonnée en 1918. Malgré cette évolution, il poursuit aussi des projets radicaux et utopiques comme en témoigne la publication récente de *Hylé*, ensembles textuels autobiographiques en mouvement qui établissent des relations intermédiaires entre le texte, le photomontage, la poésie visuelle et la photographie¹⁶. En ce sens, il continue à remettre en cause les cloisonnements artistiques et la frontière entre l'art et la vie et son évolution contrastée traduit bien la complexité de la personnalité du « dadasophe ».

Hannah Höch est la seule femme artiste de Dada Berlin. Confrontée à maintes reprises en tant que femme aux réticences du groupe, elle s'est imposée cependant

par la force subversive de ses œuvres. Dans les photomontages qu'elle réalise à Berlin¹⁷, elle s'en prend à la République de Weimar et à ses figures militaires, mais ses œuvres représentent déjà surtout une critique très personnelle de la traditionnelle division des sexes. Après la dispersion du groupe, c'est cette exploration des représentations de la femme qui prend en quelque sorte le relais de la critique sociale et politique développée précédemment. Quand elle intègre à ses montages, outre les photographies collectées dans les journaux, dentelle et motifs de couture, cet "ouvrage de dame" qu'est la dentelle, détourné, devient chez elle, élément subversif, comme il le sera plus tard pour une artiste comme Louise Bourgeois. Le photomontage est d'abord démontage, cela selon un mode ludique, utopique, allégorique. Il le restera dans son œuvre bien au-delà de Dada Berlin. A l'origine de l'invention du photomontage, plus sans doute que ceux qui s'en sont attribué la paternité (Raoul Hausmann, George Grosz ou John Heartfield), Hannah Höch, si elle est trop peu connue en France aujourd'hui encore, est reconnue en Allemagne comme l'une des grandes artistes du XX^e siècle.

Le cas de George Grosz et celui de John Heartfield [Helmut Herzfeld, frère de l'éditeur Wieland Herzfelde], deux des artistes les plus engagés politiquement de Dada Berlin, convaincus tous deux de l'efficacité politique de l'art, sont différents.

Dans un premier temps, le travail de Georg Grosz se poursuit dans l'esprit des innovations dadaïstes : à ce titre le livre qu'il publie en avril 1922, *Mit Pinsel und Schere* [Avec un pinceau et des ciseaux], met en œuvre la technique du photomontage beaucoup plus explicitement et largement que n'importe quelle autre publication du réseau international dada. Au cours de l'été et de l'automne il se rend en Russie pour cinq mois. Il y est reçu par Lénine et Trotski. Il revient néanmoins déçu et quitte par la suite le KPD, ce qui ne diminue en rien son engagement pour la cause du prolétariat. C'est le sens de l'association d'artistes communistes, *Die Rote Gruppe* [le Groupe rouge], qu'il contribue à fonder en 1924. Pour les artistes de cette association, toute œuvre artistique doit être acte politique ; sa valeur ne réside pas seulement dans ses composants esthétiques mais dans sa capacité à contester et subvertir l'ordre social et moral. *Malik*, la petite maison d'édition berlinoise d'extrême-gauche, fondée par le frère de Heartfield, publie en 1925 leur ouvrage militant, *Die Kunst in Gefahr* [L'Art en danger], qui affirme solennellement l'inscription de l'art dans le contexte de la lutte de classes et récuse tout art non-engagé. Un certain nombre de revues ou de journaux allemands, *Das Kunstblatt*, *Kunst und Künstler*, *Der Berliner Börsen-Courrier* mais surtout *Der Gegner*, *Die Aktion* ou occasionnellement l'organe du KPD, *Die rote Fahne*, leur ouvrent leurs colonnes. L'un comme l'autre, avec la même lucidité corrosive, maintiennent après 1920 dans le dessin satirique la vision décapante de Dada Berlin.

C'est au milieu des années 1920 seulement que se dessine, dans la production de George Grosz, un tournant. Grosz revient à la peinture. Il y revient selon l'esprit du mouvement de la *Nouvelle Objectivité*, qu'il rejoint et, désormais plus moraliste bourgeois que partisan de la lutte des classes, il privilégie dans son travail plastique la distanciation.

C'est à John Heartfield, -qui se définissait du reste comme *Monteur*- qu'il revient de continuer à pratiquer abondamment, bien au-delà de l'année 1920, la technique du photomontage, en particulier sous forme d'affiches de propagande, communiste et antifasciste, puis à partir de 1930 en couverture du journal ouvrier *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (A.I.Z.) [Journal illustré des travailleurs]. Une technique héritée de Dada Berlin même si elle s'écarte toutefois de la pratique des dadaïstes berlinois. Heartfield ne cherche plus en effet à exhiber l'élaboration de l'image, mais au contraire à effacer les procédés de collage pour créer et dénoncer tout à la fois l'illusionnisme de la propagande, telle que la pratique au même moment le régime national-socialiste.

Pour des artistes comme Grosz et Heartfield, le couple rébellion artistique/ rébellion politique s'est donc maintenu plus longtemps, la stratégie politique prenant toutefois progressivement le pas sur la stratégie esthétique de déstructuration de l'image, qui primait lors de Dada Berlin. Détournement de la stratégie artistique au profit de la stratégie politique ou du moins éthique : un cas qui n'est pas nouveau dans l'art allemand.

Mon propos, dans cet aperçu des sorties de rébellion des dadaïstes berlinois, a été de questionner surtout le couple stratégie artistique/stratégie politique. Il semble donc que les dadaïstes prioritairement engagés dans le combat politique - et dans celui de l'art dit engagé - aient pu maintenir ce double étayage, et de la sorte trouver leur place dans la cité comme opposants ou contestataires, à défaut de demeurer rebelles. Que leur engagement du reste s'inscrive dans une structure politique et partisane, comme le KPD, ou qu'il soit un combat plus solitaire comme celui d'Hannah Höch pour la cause des femmes. A l'inverse, quand la stratégie artistique a primé, il semble que la sortie de rébellion ait exigé, dans un premier temps du moins, une période de repli et de latence dans un champ porteur certes mais moins radical. Ce sera pour les uns l'écriture et plus tard la psychanalyse (Hülsenbeck), pour d'autres la photographie (Hausmann). Quant à George Grosz, caricaturiste certes mais caricaturiste assagi à partir de 1925 et peintre de la *Nouvelle Objectivité*, il représente un entre-deux.

Véritable archéologie du présent, composée de fragments hétéroclites, l'invention du photomontage était à l'image d'une réalité sociale et politique en

désagrégation, celle de l'empire wilhelmien. Initiée pendant l'épisode dadaïste lui-même, cette contribution de Dada Berlin aux arts visuels s'est prolongée par l'œuvre ultérieure de plusieurs artistes du groupe berlinois. Elle s'est imposée comme sa contribution majeure.

L'épisode dadaïste parisien, initié par la présence de Tristan Tzara dans la capitale, s'est développé dans un contexte tout autre, celui de l'après-guerre. Si les deux saisons dadaïstes - de janvier à mai 1920 et d'avril à juin 1921 - défraient la chronique bien davantage qu'à Berlin, querelles et dissensions au sein du groupe, dès mai 1921, s'étaient aussi sur la place publique : la mythique Soirée du Cœur à barbe, programmée par Tzara les 6 et 7 juillet 1923, signe par son échec la fin de Dada Paris. Plus littéraire dans son essence, Dada Paris n'a pas eu, comme Dada Berlin, l'ambition de mener une révolte politique. A Berlin, au sortir de la guerre et dans le contexte de l'effondrement de l'empire wilhelmien, les événements ont activé et réactivé une rébellion dont la voie avait été ouverte en Allemagne par l'engagement politique, antérieur à 1918, de nombreux artistes et par la révolte expressionniste qui n'avait pas manqué de proclamer la révolte par l'art et dans l'art. Les artistes avaient mis sur le même plan projet social et utopie.

Dans le contexte des années 1960, la rébellion sera non seulement redécouverte, mais aussi récupérée et recyclée : Néo-dadas, Nouveaux Réalistes d'un côté sont apparentés à Dada Berlin sur le seul plan esthétique ; Fluxus, l'Internationale Situationniste de l'autre, sont plus proches de l'esprit dadaïste qui avait présidé à la rébellion berlinoise. Aujourd'hui la récupération est le fait de la critique et des institutions muséales qui offrent désormais leurs cimaises à ceux qui furent considérés les plus contestataires des contestataires.

Bibliographie

Sources primaires :

Baader, J. 1987 [1945], *Das Oberdada. Die Geschichte einer Bewegung von Zürich bis Zürich*, Siegen : Universitäts-Gesamthochschule Siegen.

Grosz, G. 1946. *A Little Yes and a Big No. The Autobiography of Georg Grosz* [illustrée par l'auteur], New York : The Dial Press. Ed. française, 1990, *Un petit oui et un grand non*, Nîmes : J. Chambon.

Hausmann, R. 1972. *Am Anfang war Dada*, Giessen : Anabas.

Hausmann, R. 2013. *Hylé. État de rêve en Espagne*, [« Hyle. Ein Traumsein in Spanien »], Dijon : Les Presses du réel.

Huelsenbeck, R. « Dada Manifesto 1949 ». In: Motherwell, R., 1989, *The Dada Painters and Poets : An Anthology*, San Francisco CA : Wittenborn Art Books.

Huelsenbeck, R. 1974. *Memoirs of a Dada Drummer*, New York : The Viking Press. Traduit de l'allemand par Joachim Neugroschel.

Monographies et catalogues d'exposition :

Dieterich, B. (dir.) 1976. Hannah Höch : collages, peintures, aquarelles, gouaches, dessins : A.R.C. 2, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Nationalgalerie Berlin, Berlin: Mann.

Herold, I., Hille, K. (dir.) 2016. Hannah Höch, Revolutionärin der Kunst, Das Werk nach 1945, Heidelberg : Braus Verlag.

Hulten, P. (dir.) 1978. Paris Berlin 1900 -1933, Paris : MNAM, CCI, BPI, IRCAM

Kort, P. 2015. Künstler und Propheten. Eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972, Frankfurt : Schirn Kunsthalle, Köln : Snoeck Verlag.

Le Bon, L. (dir.) 2005. Dada, Paris : Editions du Centre Pompidou

Möckel, B., 2010. Georg Grosz montiert: Collagen 1917 bis 1958, Berlin: Akademie der Künste.

Ténéze, A. (dir.) 2017. Raoul Hausmann, Dadasophe - De Berlin à Limoges, Paris : Dilecta.

Ouvrages sur Dada -histoire du mouvement, théorie et critique :

Bargues, C. 2015. *Raoul Hausmann. Après Dada*. Bruxelles: Mardaga.

Béhar, H., Carassou, M. 1990. *Dada, Histoire d'une subversion*. Paris: Fayard.

Benson, T., Bergius, H., Blom, I. (dir.) 2014. *Raoul Hausmann et les avant-gardes*. Dijon: Les Presses du réel.

Dachy, M., 2011 [1994 1^{ère} édition]. *Dada & les dadaïsmes*. Paris: Gallimard.

Körnrichler, T. 2006. Flucht nach Amerika - Emigration der Psychotherapeuten. Stuttgart: Kreuz.

Notes

1. Grosz, G, *Kleine Grosz Mappe* [Grosz, Petit portfolio], 1917 et la même année, actions de Johannes Baader et de Raoul Hausmann.

2. Au cours de cette soirée, Richard Hülsenbeck, arrivé de Zurich début 1917, présente explicitement Dada sous le titre de « Erste Dada-Rede in Deutschland ».

3. Dirigée par Hülsenbeck, cette anthologie reprend les contributions du *Dadaco*, « Grand atlas mondial », projet engagé en 1919 puis abandonné. Tzara y rédige une longue « Chronique zurichoise ».

4. En décembre 1918 est fondée à Berlin la *Novembergruppe*, large plate-forme artistique qui s'engage à épouser la cause d'un art progressif par solidarité avec la classe ouvrière.

5. Poèmes phonétiques de Raoul Hausmann ou *Phantastische Gebete* [Prières fantastiques] de Hülsenbeck.

6. Lettre à George Grosz, 1919, in: Otto Dix, *Briefe*, 2013, Köln: Wienand, p. 452.

7. Il donnera son accord en juin 1920 lors de la parution de *Der Dada* sous la direction d'Hausmann et de Baader.

8. Richard Hülsenbeck obtient son diplôme de médecin en juillet 1920 et s'installe alors à Dantzig. La rupture de Raoul Hausmann et Hannah Höch, couple emblématique de dada Berlin, est consommée en juin 1922.

9. L'œuvre de cet artiste, au vocabulaire plastique radical, est largement méconnue car la plus grande partie de sa production dadaïste berlinoise a été détruite en 1945.

10. De nombreux manuscrits demeurent encore inédits.

11. Engagé comme médecin de bateau sur la ligne Hambourg Amérique, il publie entre 1928 et 1935 plusieurs romans.

12. Il joua un rôle important au sein de l'« Association pour l'avancement de la psychanalyse » et au sein de l'Institut de formation, *American Institut for Psychoanalysis*, dont il fut le vice-président en 45-46.

13. Cette publication suscita une violente polémique avec Tristan Tzara. Les mémoires d'Hül-senbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, seront publiées en 1974.

14. Il publie en particulier en 1958 *Courrier dada. Am Anfang war Dada* [Au commencement était Dada] paraît de manière posthume en 1972.

15. ABCD, 1923-1924, encre de Chine, reproduction de photographie et imprimés découpés, collés sur papier, est le dernier photomontage dadaïste d'Hausmann. Parmi les éléments typographiques qui entourent l'autportrait d'Hausmann, la mention MERZ atteste la participation de l'artiste à la revue du même nom, fondée en 1923 par Kurt Schwitters.

16. Ces relations ont été étudiées dans une thèse récente soutenue en 2016 à l'Université de Sorbonne nouvelle : Thierard, H., « *Hylé I* » et « *Hylé II* » de *Raoul Hausmann : des ensembles textuels autobiographiques en mouvement*, thèse de doctorat en Etudes germaniques.

17. Hannah Höch, *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, 1919-1920, Nationalgalerie, Berlin (exposé à la Foire internationale de Berlin de juin 1920).