

## **Hurllements en faveur de Dada** **Matthieu Remy**

Il y eut, dans l'histoire de l'art révolutionnaire du siècle dernier, trois types de hurlements qui se répondirent l'un l'autre. D'un bout à l'autre du temps, la même provocation essentielle a vu le jour, sous des formes concrètement dissemblables mais philosophiquement similaires : Dada, l'Internationale Lettriste et le mouvement punk. Cette fondamentale similitude entre trois des plus importants remous esthétiques connus à ce jour a déjà été étudiée par Greil Marcus qui, dans *Lipstick Traces* - fort justement sous-titré "une histoire secrète du XXe siècle" - ne cesse de lier les figures de Johnny Rotten, Richard Huelsenbeck et Guy Debord.

Les dadaïstes fondèrent leur rage inquiète et fervente dans l'insoumission à la Première Guerre mondiale et à sa boucherie absurde. Dans son admirable autobiographie, Richard Huelsenbeck, fondateur avec Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp et Marcel Janco des fameuses soirées du Cabaret Voltaire qui engendrèrent Dada, a rappelé les conditions de ce refus : "Ball était réfractaire et moi-même j'avais pu échapper de justesse aux poursuites de ces valets de bourreaux qui, pour des raisons soi-disant politiques, entassent les hommes dans les tranchées au nord de la France et leur donnent des grenades à bouffer. Aucun de nous n'avait ce genre de courage, qui consiste à se faire fusiller pour les idées d'une nation qui, dans le meilleur des cas, n'est qu'un consortium de trafiquants de fourrures et de peaux et, dans le pire, une association de psychopathes s'en allant, comme dans la "patrie" allemande, avec un livre de Goethe dans leur havresac, pour embrocher à la baïonnette Français et Russes." [1]

C'est un peu plus tard que l'Histoire leur donna entièrement raison, à eux qui dans un café de Zurich s'essayaient au remplacement de la mélodie par le bruit, de la figuration par la défiguration. Car l'essentiel de l'élan poétique dadaïste était cette volonté de ne plus signifier. Il fallait selon eux s'en remettre à la puissance d'émission de la poésie et à son caractère fondamentalement révolutionnaire : faire céder les digues de l'entendement en propulsant furieusement ce qui semblait pour d'autres n'être qu'un discours sans queue ni tête. C'était pourtant là qu'une nouvelle ère poétique allait s'ouvrir. Huelsenbeck, Ball ou Tzara voulurent radicaliser les violences faites au langage par quelques-uns des inaugurateurs de la modernité littéraire. En ce sens, les poèmes déclamés avec rage au Cabaret Voltaire sont les héritiers difformes, grotesques, sardoniques et inquiets du fameux *Coup de dés* de Mallarmé, des *Illuminations* de Rimbaud mais aussi du langage en forme de non-sens promulgué par Jarry sur la scène d'*Ubu roi*. Hans Arp témoigna de cet état d'esprit : "Tandis que grondait dans le lointain le tonnerre des batteries, nous collions, nous récitions, nous versifions, nous chantions de toute notre âme. Nous cherchions un art élémentaire qui devait, pensions-nous, sauver les hommes de la folie furieuse de ces temps. Nous aspirions à un ordre nouveau qui pût rétablir l'équilibre entre le ciel et l'enfer. Cet art devint rapidement un sujet de réprobation générale. Rien d'étonnant à ce que les bandits n'aient pu nous comprendre. Leur puérile manie d'autoritarisme veut que l'art lui-même serve l'abrutissement des hommes." [2]

Toute la véhémence de Dada tenait à cette terrible constatation que l'art mentait et qu'il ne constituait qu'une maigre compensation aux horreurs d'un monde arc-bouté sur ses désastres, délibérément hypocrite dans son apparente recherche d'harmonie et d'absolu. Abstraits d'une guerre d'où leurs rejets, les Surréalistes, sortirent brisés, avec l'envie de donner la parole à l'inconscient, les membres de Dada partirent à la recherche d'un "art élémentaire" en commençant par dissocier les "éléments" nécessaires à cette reconstruction. Des structures langagières, les dadaïstes - et plus tard les lettristes, les descendants les plus "formalistes" de Dada - ne voudront garder que les ossements, afin de reconstruire d'autres squelettes, d'autres "structures portantes".

Selon l'historien Benjamin Walker, "ils croyaient que le son le plus important de tous était le phonème, l'unité sonore articulée la plus petite" [3]. Et c'est à partir de cet élément de base que Dada refit toute la poésie : dans le cri, le hurlement et le bruit. Hugo Ball, le fondateur du Cabaret Voltaire, parlait ainsi de Richard Huelsenbeck, et de leur pratique du son et de la lettre : "L'emploi de *sigles*, de mots volants et de figures sonores, emplis de magie, caractérise notre façon à tous deux d'écrire de la poésie. Lorsqu'elles sont réussies, ces images verbales se gravent, irrésistiblement et avec une force hypnotique dans la mémoire, d'où elles remontent tout aussi irrésistiblement et sans frictions. J'ai souvent pu constater que des visiteurs non préparés à nos Soirées ont été tellement impressionnés par un seul mot ou par un bout de phrase que, pendant des semaines, il ne leur était plus possible de s'en défaire." [4]

Pour les entrepreneurs de la négativité que furent les membres de Dada, il était donc question d'impressionner, pour laisser une marque tangible dans la conscience de leurs interlocuteurs, afin de

bouleverser les catégories mentales, mais aussi l'acte de compréhension lui-même, dépassé par le primitivisme d'une action poétique foudroyante. Dada a voulu désenchanter le langage. Et le grand retour au point de départ signifia pour eux revenir à la matérialité du signe pour recomposer le signifié.

L'émancipation de la pratique artistique et poétique qui en découle n'est pas innocente. Dada ne veut pas l'écroulement de toutes les notions admises par simple provocation ou par besoin de publicité, mais parce que l'art commence tout simplement à échapper à l'homme : "Dada a essayé non pas autant de détruire l'art et la littérature, que l'idée qu'on s'en était faite. Réduire leurs frontières rigides, abaisser les hauteurs imaginaires, les remettre sous la dépendance de l'homme, à sa merci, humilier l'art et la poésie signifiait leur assigner une place subordonnée au suprême mouvement qui ne se mesure qu'en termes de vie." [5]

C'est donc à une vie asphyxiée par l'autonomie des représentations et des symboles que fait allusion ici Tristan Tzara. Se réapproprier la production humaine, puisque l'art en fait partie, passera par un retour aux fondamentaux du langage, phonème et cri. Comme le signale Richard Huelsenbeck, c'est un bruitisme hérité des futuristes de Marinetti qui constitua l'outil principal de cette violence faite aux mots et aux règles d'harmonie poétique censés les amener, comme le dira Breton, à "faire l'amour". Chez les dadaïstes, les mots sont réduits en atomes de signifiants puis frottés les uns contre les autres, comme si l'on espérait une fission de leurs noyaux. L'énergie qui se déploie dans l'air des soirées du Cabaret Voltaire se veut ultime : "Le bruitisme est une sorte de retour à la nature. Il se présente comme musique de la sphère des atomes, de sorte que la mort est moins une évasion de l'âme des peines terrestres que vomissements, cris et convulsions. Les dadaïstes du Cabaret Voltaire ont adopté le bruitisme sans se douter de sa philosophie - en réalité ils voulaient le contraire : le repos de l'âme, une berceuse sans fin, l'art, l'art abstrait. Au fond, les dadaïstes du Cabaret Voltaire ne savaient pas du tout ce qu'ils voulaient." [6]

Il s'agira de créer la confusion dans les catégories esthétiques, d'ébranler l'édifice trop fixe du langage et de l'art pour dénoncer l'hypocrisie et les mensonges de la société. Dada est aussi la propulsion d'une nouvelle forme de romantisme, agressive et incorrigible, aux prises avec la matière langagière comme les poètes d'antan pouvaient l'être avec les éléments naturels : "C'est en cela que Dada se proclamait anti-artistique, anti-littéraire et anti-poétique. Sa volonté de destruction était bien plus une aspiration vers la pureté et la sincérité que la tendance vers une sorte d'inanité sonore ou plastique se contentant de l'immobilité et de l'absence. La présence de Dada dans l'actualité la plus immédiate, la plus précaire et provisoire, était sa riposte à ces recherches de l'éternelle beauté qui, situées hors du temps, prétendaient atteindre la perfection." [7]

Dada a donc tenté de réintégrer la production littéraire et picturale à l'histoire, en logeant son action au cœur de l'une des plus barbares manifestations de la folie humaine.

C'est au sortir d'une autre de ces manifestations - une barbarie cette fois-ci programmée, théorisée, systématisée - que Debord voudra réitérer l'exemple dadaïste, lui rendant le rôle majeur qu'il joua sur la scène de la négativité libératrice dans un opuscule marquant par ailleurs le passage du lettrisme aux théories situationnistes : "Le dadaïsme, constitué par des réfugiés et des déserteurs de la Première Guerre mondiale à Zurich et à New York, voulut être le refus de toutes les valeurs de la société bourgeoise, dont la faillite venait d'apparaître avec éclat. Ses violentes manifestations, dans l'Allemagne et la France d'après-guerre, portèrent principalement sur la destruction de l'art et l'écriture, et, dans une moindre mesure, sur certaines formes de comportement (spectacle, discours, promenade délibérément imbéciles). Son rôle historique est d'avoir porté un coup mortel à la conception traditionnelle de la culture. La dissolution presque immédiate du dadaïsme était nécessitée par sa définition entièrement négative. Mais il est certain que l'esprit dadaïste a déterminé une part de tous les mouvements qui lui ont succédé ; et qu'un aspect de négation, historiquement dadaïste, devra se retrouver dans toute position constructive ultérieure tant que n'auront pas été balayées par la force les conditions sociales qui imposent la réédition de superstructures pourries, dont le procès intellectuel est bien fini." [8]

Dans son *Rapport sur la construction des situations*, à l'aube de l'Internationale Situationniste, Debord voit en Dada l'alpha et l'oméga de toute négation nécessaire à la véritable contestation sociale. Son constat est d'ailleurs tout autant esthétique et formel qu'historique. Debord sait bien ce que veulent dire les avant-gardes et dans quels contextes elles apparaissent. Et c'est pourquoi l'assaut qu'il mènera contre le langage, les dogmes et les images se devra d'intervenir dans la directe lignée de Dada et non de successeurs jugés trop "occultistes", les Surréalistes.

Rejoignant les lettristes d'Isidore Isou en 1951, Debord voudra continuer cette recherche initiée par Dada : trouver le rythme caché du monde, l'unité sonore élémentaire, le langage brut et primitif qui permettrait de

revenir à la vérité de l'expression. Cette recherche, initiée notamment par Gil J. Wolman, va devenir pour Debord une véritable déclaration de guerre aux modes de communication alors en vigueur. Il s'agira pour lui, dans la pratique du scandale lettriste, de mettre en doute la simple capacité à formuler. Et c'est à l'auteur du *Traité de bave et d'éternité* que Debord devra cette obsession d'une défaite du langage commun qui verrait l'avènement de bouleversements fondateurs : "[...] Isou s'attaqua d'abord aux règles et au langage ; il savait, comme l'écrivit la revue *La Tour de feu* en 1964 à propos des situationnistes, que *la crise du langage et de la poésie finit par mettre en cause, lorsque l'on veut la pousser jusqu'à certaines limites, la structure même de la société*. Pour les lettristes comme pour les situationnistes, cette crise était le but ; pour l'atteindre, on devait formuler des choses que les autres ne comprenaient pas, et ainsi les provoquer en les faisant douter de la capacité de leur propre langage à exprimer quoi que ce soit." [9]

L'idée maîtresse d'Isou consiste à prôner une réduction de la poésie à son élément minimal, la lettre, utilisée comme élément graphique, dans le collage, mais aussi dans la déclamation onomatopéique, reliant ainsi poésie, peinture et musique.

Reprenant l'attaque dadaïste contre le sens, mais aussi contre la forme qui le portera, le père du lettrisme voudra porter à son point le plus aigu l'autodestruction des formes artistiques dont il estime qu'elle a commencé avec Baudelaire. Comme nous l'indique Anselm Jappe, on retrouve dans le lettrisme "une bonne part de l'esprit qui caractérisera plus tard Debord et les situationnistes, qu'ils lui demeurent fidèles ou qu'ils le dépassent : avant tout la conviction que le monde entier est d'abord à démonter, puis à reconstruire, non plus sous le signe de l'économie, mais sous celui de la *créativité généralisée*" [10]. Le lettrisme d'Isidore Isou, que Debord reniera dès 1952 pour fonder l'Internationale Lettriste et son bulletin *Potlatch*, voyait le retour à la lettre et à son autonomisation dans la pratique poétique autant comme un réel moyen de bousculer les formes établies que comme une provocation destinée à créer une forme de publicité dans son sillage. Mentor mégalomane, truqueur aux airs de prophète, Isou produisait théorie sur théorie, agitant Saint-Germain-des-Prés depuis la fin des années quarante par divers scandales, interruptions intempestives de vernissages d'expositions, de festivals de cinéma, de représentations théâtrales [11].

Mais, outre l'importance manifeste de sa rencontre avec Isidore Isou, c'est celle avec Gil J. Wolman qui marqua beaucoup l'éducation lettriste de Guy Debord. Wolman, qui suivra Debord dans l'aventure *Potlatch* et sera l'un des membres fondateurs de l'Internationale Lettriste, avait inventé dès 1950, avec Jean-Louis Brau, un nouveau genre de poésie sonore, totalement affranchie des mots préexistants. Entreprise "préphonétique", défi à toute description lexicale, leurs *Mégapneumes* ou *Instrumentations verbales*, récités au Tabou, célèbre boîte de nuit germanopratine, constituaient le véritable prolongement des expérimentations dadaïstes : "Ils ne ramenèrent pas le langage à ses éléments constituants. Ils revinrent à ses origines purement physiques. Ils s'échappèrent de l'histoire, loin de l'inévitable distance entre l'être humain conscient et le monde naturel - loin de la définition hégélienne de l'aliénation, sa définition de ce que signifie être humain. Ils connaissaient la pensée de Hegel ; ils savaient aussi que Marx avait renversé l'idée hégélienne d'aliénation en la socialisant, fixant l'aliénation dans la distance qui sépare les hommes du monde qu'ils ont eux-mêmes créé, insistant sur le fait que c'est dans la reconnaissance de cette distance qu'était le début de la conscience, dans son refus, le début de la révolte." [12]

C'est un peu plus tard, en 1951, que le film de Wolman, *L'Anticoncept*, étrange objet cinématographique présentant des sphères blanches sur fond noir projetées sur un ballon-sonde gonflé à l'hélium et retenu au sol par un filin, inspirera Debord pour son premier écrit, publié dans la revue *Ion*, scénario de son premier film, *Hurlements en faveur de Sade*.

On y reconnaîtra l'attraction des deux lettristes pour la pulvérisation - jusqu'à la néantisation - du sens. *Hurlements en faveur de Sade*, dédié à Wolman, affirmera par ses longues séquences de silence et de noir absolu l'inanité des langages - cinématographiques ou littéraires - connus et se vaudra le point de départ d'une nouvelle expression. Pour Debord, puiser dans le silence ce néant nécessaire à la reconstruction d'une nouvelle syntaxe constituera le dépassement du cri dadaïste et de l'onomatopée lettriste. Reprendre l'image et le mot à leur source, instaurant une œuvre dont la radicalité empêchera tout retour en arrière. Dans ses premières œuvres, *Hurlements en faveur de Sade* et *Mémoires*, sans se couler fébrilement dans le moule lettriste, il exploite les méthodes lettristes pour en revenir aux éléments minimaux de la création artistique et littéraire. C'est dans l'inspiration lettriste qu'il puisera l'envie de faire passer l'art dans la vie, de partager le moment de création comme s'il était une révolution pour instaurer cette communication qu'il croyait définitivement disparue et qu'il veut faire renaître, comme on exhume une langue morte : "En tout cas, l'investissement de la lettre, la réduction du poétique à la lettre est au lettrisme ce que l'automatisme a été au surréalisme, c'est-à-dire un rituel fondateur autant qu'une technique de *partage*, une technique de communication. A ce titre, le lettrisme est effectivement l'héritier du désir surréaliste de communication absolue ou immédiate. Il est proche aussi de l'expérience après tout presque contemporaine

d'Artaud, qui s'est également acharné à réinventer une infra-langue située en deçà des mots, à coups de manipulations de lettres (ce sont les fameuses *glossolalies*). Réduction de la poésie à un pur principe de communication, à l'utopie d'une communication immédiate, ne passant plus par la médiation du langage (celui-ci est incapable par définition d'immédiateté), refus de l'articulation, condition pourtant nécessaire au langage. Ce n'est pas non plus un hasard si le lieu qui convient le mieux à la poésie lettriste n'est pas le livre, mais la récitation orale, gage de communication et d'efficacité immédiate." [13]

Une même idée de pulvérisation du langage hante la pensée et l'écriture de Guy Debord. Selon l'auteur de *Panegyrique*, une ancienne communication, elle aussi sans défaut, édénique, se serait trouvée écartelée, vaincue par les désastres et parmi eux l'assaut d'une société aliénante, instituant discours officiels et images de soi pour régner sans partage. Plutôt que de se satisfaire des miettes que laisse cet arbitraire, d'où ne ressortent que des échanges falsifiés, le jeune Debord préfère prendre le parti d'écraser encore plus les débris, de les concasser jusqu'à la négation pour en retrouver l'ontologique potentialité.

C'est l'essence d'un apprentissage et d'une réinterprétation des préceptes dadaïstes par Guy Debord, avant que celui-ci ne quitte l'espoir d'une révolution par le poétique pour des rives situationnistes plus théoriques, mais tout autant en discordance avec le refrain politique ambiant. Ceux qui découvrirent les revues *Potlatch* et *Internationale Situationniste* dans le courant des années cinquante savent quel choc auditif ces mots ont pu provoquer en eux : ces articles parlent fort, ne s'embarrassent pas de quelque pédagogie que ce soit. Ils ironisent violemment, provoquent, et scandent les slogans les plus énergiques [14], dont on retrouvera la stylistique acérée lors des événements de mai 1968.

Avec Greil Marcus, on peut aisément rapprocher une telle stupeur de celle qui emporta les premiers témoins d'un punk rock naissant pour contredire le caractère sirupeux des modes musicales alors en vigueur dans la fin des années soixante-dix : jazz-rock interminable, rock progressif où les musiciens faisaient de la mélodie une entreprise d'ingénieurs des Ponts et Chaussées. D'ailleurs, cela n'est plus à prouver depuis longtemps : lorsqu'une avant-garde veut chasser ce qu'elle considère comme l'arrière-garde de la pensée, il ne lui reste plus qu'une seule démarche possible, monter le son et crier le plus fort possible sa haine du consentement.

1 - R. Huelsenbeck, *En avant Dada*, Paris, Allia, 1983, pp. 9-10. [Retour](#)

2 - Cité par G. Marcus, *Lipstick Traces*, op. cit., p. 225. [Retour](#)

3 - *Ibid.*, p. 258. [Retour](#)

4 - *Ibid.*, p. 256. [Retour](#)

5 - Cité par G. Hugnet, *L'aventure Dada*, Paris, Seghers, 1971, p. 5. [Retour](#)

6 - R. Huelsenbeck, *En avant Dada*, op. cit., p. 14. [Retour](#)

7 - G. Hugnet, *L'aventure Dada*, op. cit., p. 5. [Retour](#)

8 - G. Debord, *Rapport sur la construction des situations*, op. cit., pp. 12-13. [Retour](#)

9 - G. Marcus, *Lipstick Traces*, op. cit., p. 308. [Retour](#)

10 - A. Jappe, *Guy Debord*, Marseille, Via Valeriano, 1993, p. 81. [Retour](#)

11 - Debord rencontre Isou au Festival de Cannes, en 1951, alors que l'auteur du *Traité de bave et d'éternité* cherchait, dans la pagaille la plus complète, à faire organiser une projection officielle de son film de "cinéma discrèpant". [Retour](#)

12 - G. Marcus, *Lipstick Traces*, op. cit., p. 317. [Retour](#)

13 - V. Kaufmann, *Guy Debord, La révolution au service de la poésie*, op. cit., pp. 131-132. [Retour](#)

14 - Le périodique *Potlatch*, organe de l'Internationale Lettriste, constituera une efficace entreprise de déstabilisation. Les articles sont véhéments, cultivés, sarcastiques. On y cite Saint Just : "Ceux qui font des révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau" pour fabriquer des slogans retentissants : "La beauté, quand elle n'est pas une promesse de bonheur, doit être détruite". On propose d'écrire sur les murs : à proximité des usines Renault il est conseillé d'inscrire "vous dormez pour un patron" plutôt que "des femmes pour les Kabyles" réservé à la rue Séverin. Debord ne cachera jamais avoir considéré comme sa première véritable "oeuvre" l'inscription du slogan "Ne travaillez jamais" en 1952, rue de Seine à Paris.

[Retour](#)