Perspective

Actualité en histoire de l'art

3 | 2006

XIX^e siècle/XX^e siècle

Bons à rien : chroniques dadaïstes

Nicolas Surlapierre

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4273>

DOI : 10.4000/perspective.4273

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2006

Pagination : 474-479

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Nicolas Surlapierre, « Bons à rien : chroniques dadaïstes », *Perspective* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4273> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4273>

dbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Munich/Berlin, 2000.

7. Émile Mâle, *Souvenirs et correspondances de jeunesse. Bourbonnais, Forez, École Normale Supérieure, voyages*, Nonette, 2001. Voir aussi Joseph Bédier, Émile Mâle, Joseph Texte, *Une amitié de jeunesse, 148 lettres inédites (1886-1900)*, Berne, 1999.

8. Vittoria Papa-Malatesta aborde les relations que Mâle entretenait avec un autre savant, Émile Bertaux, auquel elle a consacré une étude actuellement en cours de parution : *Émile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo. La genesi de L'art dans l'Italie méridionale*.

9. Une partie du volume de Mâle fut traduite dans les *Monatshefte für Kunstwissenschaft* et commentée par des savants allemands tels que P. Clemen, K. Gerstenberg, G. Supka, J. Strzygowski, A. Götze, O. Wulff, R. Kautzsch, A. Haseloff, O. Grautoff. Voir « Antworten auf Émile Mâles 'Studien über die deutsche Kunst' », dans *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, X, 4, 1917.

10. Dans l'introduction du volume dont il est question, André Vauchez écrit : « Très patriote, comme la plupart des intellectuels de sa génération, [Mâle] fut aussi dreyfusard, sous l'influence de Lucien Herr, et antifasciste pendant son séjour en Italie » (p. 3). Laura Morowitz, au contraire, situe la figure du savant dans le contexte des milieux de la droite antisémite (« Anti-Semitism, Medievalism and the Art of the Fin-de-Siècle », dans *Oxford Art Journal*, 20/1, 1997, p. 35-49).

11. L'influence des recherches de Worringer émerge de façon évidente dans des travaux tels que *Deutsche Malerei der Gotik* (1934) de Alfred Stange, *Altdeutsche Tafelmalerei* (1941) de Friedrich Winklers ou *Altdeutsche Malerei* (1961) de Herinrich Theodor Muspers. L'essai de Michael Glasmeier et Johannes Zahlten (p. 1351-1356 de l'édition Fink des *Schriften* de Worringer) montre bien quel a été le rôle de ce savant dans le développement des études sur l'art médiéval en Allemagne.

Michela Passini, Scuola Normale Superiore di Pisa,
m.passini@sns.it

Bons à rien : chroniques dadaïstes

Nicolas Surlapierre

– *Dada*, Laurent LE BON éd., (cat. expo., Paris, Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou, octobre 2005-janvier 2006), Paris, 2005. 1014 p., 450 ill. en n. et b. et couleur. ISBN : 2-84426-277-5 ; 39,90 €.

– Marc DACHY, Monique FONG, Daniel CUNIN, et al., *archives dada / chronique*, Paris, Hazan, 2005. 575 p., 250 ill. environ en n. et b. et couleur. ISBN : 2-7541-0009-1 ; 75 €.

– Leah DICKERMAN, Matthew S. WITKOVSKY éd., *The Dada Seminars*, Washington, Center for advanced study on visual arts / National Gallery of Art, 2005. 308 p. ISBN : 1-933045-14-0 ; 27,95 €.

1. Plan de l'exposition Dada au centre Georges Pompidou (dépliant distribué au visiteur).

Dans son manifeste Dada publié en 1921, Francis Picabia concluait, emporté par une sorte de scepticisme jovial, que les dadaïstes ne sont « rien, rien, rien, bien certainement ils n'arriveront à rien, rien, rien » (*archives dada*, p. 288). L'exposition qui a eu lieu récemment au Musée national d'art moderne a établi en quelque sorte le contraire ; la pléthore des œuvres, les effets d'échelle et les valeurs ainsi bousculées dans leur chute vertigineuse avaient rappelé que le chercheur, l'historien ou le curieux n'arriveraient pas à rien s'ils prenaient le temps de lire, de relire et de réinscrire dada autant dans un réseau d'œuvres que dans une sorte de galaxie de publications. Revues, tracts, invitations, manifestes, brochures... tout ce qui supportait matériellement les œuvres d'art et leurs discours troublaient l'ordre des histoires apprises par cœur dans une exposition conçue comme une sorte de *Merzbau* de l'érudition, entre le labyrinthe et la grotte, entre la messe blanche et noire et le jeu de pistes (fig.1). Les visiteurs semblaient avoir été amenés à un état d'esprit les rendant capables de circuler par interpellation dans les arcanes de l'esclandre, selon les dérives de l'inspiration des commissaires pour lesquels il n'était désormais plus possible d'ignorer le profil encyclopédique confus et l'esthétique du bâton rompu, à un moment où l'actualité de l'historiographie prenaient en compte aussi bien les analyses sophistiquées et éloquentes que « les clichés critiques » et « les visions fabriquées »¹. L'exposition, solidaire peut-être de la frénésie éditoriale du dadaïsme, décrivait un mouvement que l'art de l'exposition et des manifestes semblaient avoir produit, le parcours aléatoire et syncopé retraçait autant une histoire de la lecture des documents de la modernité qu'une plongée dans les œuvres que l'histoire de l'art avait inscrites, avec un peu trop d'application, dans un discours/décor (la modernité et l'avant garde) d'un monde de l'art

en préfabriqué (les *ismes*). Il suffisait de bader dans l'exposition pour percevoir le changement d'air critique – qui n'était comparable qu'à l'ambiance démonstrative de l'exposition *Paris /Berlin* (1992) et aux parti-pris, de la même ampleur théorique et graphique, de *Poésure et peinture*² – pour se laisser séduire par ce qui s'était fait de plus récent en matière de recherches, pour écouter distraitemment la vertu nominalisante ou taxinomique du discours sur l'art qui avait fini par passer du prologue poétique et dramaturgique³ à une prolifération toute organique et étrangement tenue.

Ainsi une évolution avait eu lieu dans les méthodes de lecture, d'écriture et de présentation dont Marc Dachy est le passeur d'autant plus privilégié qu'il avait dirigé, en 1989, le *Journal du mouvement dada*⁴ qui, en raison des concessions éditoriales, avait eu du mal à trouver son statut et son style, hésitant toujours entre le manuel et l'érudition. Dans *archives dada/chronique*, il réussit à imposer le fragment, la citation comme la meilleure façon de rendre compte de cet au-delà des œuvres, des moments et des personnes, et d'intégrer « les contraintes sémiotiques de la narrativité »⁵. Entre les deux publications, entre 1989 et 2005, les éditions et rééditions de fascicules, tracts et brochures ont été tellement nombreuses qu'elles donnent l'impression de débordement. Le principe de dérivation et de pulvérisation du mouvement dada risquait de tenir en échec toute tentative de synthèse (celle de l'exposition) ou de sélection (celle de l'anthologie). Or, afin de respecter (sinon restituer) formellement et intellectuellement l'esthétique et l'ontologie du mouvement incorrigiblement viable, les *archives dada* de Marc Dachy, suivant une organisation extérieure apparemment simple, défragmentent une logique interne complexe, qui avait des allures de point sur les *i*, selon la célèbre interjection de Kurt Schwitters.

Faute d'orthographe

La photographie qui ouvre l'anthologie est connue ; Hugo Ball transformé en tuyau de poêle (fig. 2), grand officiant de quelque culte inconnu, se tient raide dans « un costume cubiste »⁶ lors d'une soirée fondatrice⁷, au moins visuellement et physiquement, de l'esprit dada, scandant son poème typographique *Karawane*. L'onomatopée « bruit étouffé et incessant de l'origine »⁸ et le non-sens de l'orthographe simplifiée et complexifiée par une lettre rare et graphique (et cela mal-

gré l'antériorité de la technique du collage cubiste), devaient avoir l'effet d'un tracé qui, malgré le compartimentage et la syncope, homogénéisait ce qui devenait non plus une vue d'ensemble mais un ensemble. La photographie, comme tout témoignage/œuvre dadaïste, disait

autre chose que ce qu'elle semblait exprimer et sur un autre statut, elle parlait donc de tous ces mouvements qui, pendant et depuis la guerre, se sentaient *bons à rien*. Elle ne projetait pas l'effacement de la matérialité de l'œuvre, elle inscrivait un panel d'attitudes qui, avant l'heure, faisait forme. Forme de la forme, elle raillait la mise en scène (théâtrale) par l'entremise de l'histoire de la sculpture moderne dont elle empruntait le volume et le prétendu sérieux de son discours. Une telle image relayait les doutes et les préventions contre le culte de la machine que les positions anti-futuristes des dadaïstes confortaient. Or il ne s'agissait pas du tout d'une critique de l'homme nouveau broyé par le machinisme mais plutôt d'un regard parodique porté sur la prothèse et sur le prototype (le sujet) et une sorte de « proto-typographie » (la technique) qui circulait, indifférente à son support d'origine (l'édition et l'image imprimée) entre le volume (y compris le volume sonore), la peinture et le collage. Marc Dachy insiste, dans introduction (p. 6), sur l'importance du passage par les textes non plus cités dans un contexte critique mais pris, malgré leur forme fragmentaire ou brève, comme un tout constituant alors un équipement et une panoplie. La présentation en abécédaire qui suit l'histoire du mouvement et les déplacements géographiques s'étend au-delà de la chronologie généralement admise, resserrée entre 1916 et 1923, pour intégrer un temps plus vaste, celui nécessaire à la retransmission⁹. La réédition du *Dada manifesto* en 1949 (fig. 3) force l'historien à ne jamais se fixer dans une temporalité trop formaliste, à jouer sur les fibres et les séquences temporelles de la même manière qu'il avait appris à manipuler

2. Hugo Ball dans le costume « cubiste » conçu par Marcel Janco et lui pour réciter ses poèmes sonores abstraits.

3. Richard Huelsenbeck, *Dada Manifesto* 1949.

l'oralité et le langage parlé, la voix et le phonique, les clivages et les nuances entre l'avant-garde et la modernité. Pour justifier le recours au manifeste et à la survie du dadaïsme, Richard Huelsenbeck (*archives dada*, p. 397-399) prétextait les attaques visant l'art moderne, notamment celles d'Hitler, il y annon-

çait la nécessité de reformer « l'écurie dadaïste » tant que le devoir de mémoire (y compris celui du mouvement) serait mis ainsi en péril tout en voulant éviter toute suspicion de commémoration. Le dadaïsme continuait d'innervier (d'énervier) les autres *ismes* après la Seconde Guerre mondiale, au point qu'une étude approfondie des années d'après guerre se devait de réfléchir sur les relations entre dadaïsme et existentialisme. Le rapprochement s'avérait d'autant plus souhaitable qu'il était efficient sur le devenir des principaux protagonistes et disséminé à plusieurs reprises dans les chroniques de Marc Dachy. La comparaison n'avait pas été suffisamment pensée entre les œuvres dada et l'histoire littéraire. Il aurait été éclairant de confronter les maximes, les aphorismes, les sentences, les adages, les proverbes détournés des analyses, déjà anciennes certes, sur la forme brève de Claude-Edmonde Magny dans *Le roman français depuis 1914*¹⁰ de même qu'un détour par les spécialistes de la littérature mineure aurait permis de mieux mesurer d'une part l'esprit d'un genre et d'autre part, grâce à Claude-Edmonde Magny, les relations entre existentialisme et dadaïsme, ne serait-ce que par l'absurde ou par la résistance inconsciente au surréalisme.

Il convient donc de se demander non pas comment lire cette chronique dada mais, grâce à un regard plus large sur les textes, de se demander à quel moment historiographique cette agitation éditoriale se produisait. Devait-on faire fonctionner sur la lecture le principe de collage et d'assemblage opérant dans les œuvres ? L'esthétique du coq à l'âne s'adaptait-elle à l'histoire de l'art ? Ces diverses interrogations ont trouvé une sorte de réponse ; en revanche le décryptage de la

mentalité dada dans les plus récentes publications et expositions reste heureusement et continuellement à faire. Marc Dachy y répond en proposant de refonder les groupes, sans oublier les figures moins connues, et d'apprendre à lire autrement des textes souvent laissés pour compte. Germaine Everling qui, dans *L'anneau de Saturne (archives dada)*, p. 286), avait introduit une autre forme de témoignage, parodiant les scènes du théâtre de boulevard, maniait suffisamment bien les analogies pour camper l'ambiance *toujours* autobiographique du mouvement¹¹ ; le ton employé n'était pas sans rappeler les dialogues nuniques face à la prétendue énigme de la peinture moderne de la revue *Manomètre*, elle effectuait ainsi le passage d'un Labiche des avant-gardes à un Feydeau du *Cœur à barbe*. Une telle compilation induit avant tout un exercice de lecture dont la pérennité de la filiation (l'endurance) se retrouve dans l'ampleur géographique, la pluralité temporelle et dans la délicate aptitude du lecteur à garder en mémoire les textes ou certaines de ses bribes (les jeux de mots ou les parodies de réclames), transformant le plaisir de lecture en délectation esthétique. Aussi le chapitre intitulé + *Post dada* n'est-il ni un épilogue ni une conclusion mais la suite d'un des enjeux majeurs : la capacité de dada à habiter les mouvements comme le cheval de Troie de la modernité. La synthèse de Gérard Durozoi intitulée *Dada et les arts rebelles* (Paris, 2005) dans lequel il n'ignore aucun des principaux prolongements répond à la même logique qui, pour Marc Dachy, confine à l'exigence et s'inscrit dans le même état d'esprit que l'ouvrage de Giovanni Lista (*Dada libertin et libertaire*, Paris, 2005) nuancant le prestige révolutionnaire (cocardier) et réévaluant l'esprit libertaire (libertin). Marc Dachy a pris soin de réserver une place, dans son anthologie, au rôle des éditeurs et à tous ses corrélats en n'ignorant ni la typographie ni les textes ; il insiste sur la nécessité de rénover leurs modes et les principes hiérarchiques en profitant de la confusion entre illustrations, textes et images autant que de leur place, de leur taille (fig. 4). Les pratiques éditoriales ont établi un principe selon lequel les œuvres étaient reproduites en fonction d'une homothétie entre leur taille réelle et la place occupée dans la page, entre la technique employée et son rang dans le catalogue d'exposition ; cet ordre est vite contrarié pour éviter l'effet table basse inhérent au beau livre tel que Gombrich l'a tout aussi perfidement

que subtilement analysé¹². De même que l'oralisation a fait son entrée comme donnée plastique, les effets de publication, les contingences éditoriales (l'art de l'imprimé et de l'impression) ont rendu l'esprit du mouvement dada aussi insaisissable qu'une nymphe ou un spectre. Le sens des œuvres a gagné son indépendance interprétative par rapport aux caractéristiques formelles.

Les chroniques du dadaïsme impliquent une double analyse littéraire et historique dans la mesure où cette anthologie ou cette chronique exigeait que l'on s'interroge sur l'écriture et le style et également sur la nature des documents qui étaient l'étude. L'éviction ou le désintérêt feint des nouvelles expériences de la perception, telles qu'elles se sont développées juste avant le premier conflit mondial (faisant principalement référence à Cesare Lombroso et à Benedetto Croce), est significatif. On comprend que l'élégance de la pensée et la rondeur de l'écriture de Bergson aient rebuté les artistes dadaïstes même si l'extraction du flux et la théorie du temps mouvant comme matière de l'œuvre étaient des concepts essentiels. C'était vraisemblablement parce que le style de ces philosophes noyait trop littéralement les œuvres dada dans un nappage descriptif avec lequel celles-ci avaient voulu en découdre, que les artistes avaient procédé à des choix et, suivant la métaphore du collage, opéré des coupes. Le support écrit servait de moyen alternatif pour répondre à la crise de la peinture et de la représentation, le mot et l'œuvre exigeaient un travail d'interprétation avec des outils communs, plus bricolés qu'éprouvés, qui essayaient de ne pas trahir le travail du non-sens. Aussi le détour par Roman Jakobson représente-t-il sans doute une des clés méthodologiques de l'ouvrage. La valeur attachée au mot et à la multitude de sens possibles décrite par le linguiste devait beaucoup à l'instabilité sémantique faite de pré-

cisions et de contrepoints, semblant contredire ou interdire toute garantie critique puisque les mots sont toujours à comprendre dans leur sens immédiat et leur relativité subséquente. Lorsque Jakobson s'appuyait sur « démoraliser » pour étayer sa position, il comprenait ce terme comme une action visant à exclure ou extraire le caractère moral non pas dans l'œuvre mais de l'interprétation de l'œuvre. Son texte atteignait une certaine forme de poétique et de poésie car il était structuré selon un système de mots-clés dont les significations étaient solubles et dissolubles les unes dans les autres, à l'instar de l'image du « numéro de cirque » où le critique pouvait « jongler à l'aise » non seulement avec l'œuvre mais aussi avec la langue. Jakobson avait beau jeu de baser son analyse sur la polysémie du terme qui servait la versatilité du critique ou de l'historien. La pléthore des significations de « dada » (queue de la vache sacrée en Afrique, mère dans une certaine région de l'Italie, ou en russe, petit cheval en français) annihilait l'assurance des définitions et des jugements et rendait l'analyse aussi sensible à la porosité du sens et du non-sens qu'incertaine.

Un ascenseur lyrique

La chronique inscrit donc dans le temps et l'espace européen le dadaïsme qui abolissait mémoire et prophétie dans le diarisme. Franz Jung (*archives dada*, p. 134-135), par de beaux écarts de langage, souhaitait ne pas figer le dadaïsme, il réclamait l'instauration toute conceptuelle du temps organique, sa variabilité et son oscillation entre « le temps de la pierre » et celui « de la mer ». Il n'était pas si simple de saisir, en dépit de la suggestion poétique et de la richesse de l'évocation, la signification de tels aphorismes ou maximes, seule la complémentarité et leur inscription dans un ensemble plus vaste selon le principe de la réplique ou de la répartie (du passage à l'oral) permettait d'éprouver le système des appellations et des analogies, les méthodes de lecture de l'art ou de théorie de l'art. Élaborer et s'approprier une œuvre dada semblait se résumer à faire l'appel ou à l'épeler pour mieux mélanger les registres de significations et les modulations phoniques. Ce temps toujours double de la langue courante des œuvres (qui parle aussi du ressassement), celui des textes et celui de leur collation, servaient d'exemples aux moyens dont le chercheur disposait et de ce qu'il voulait faire dire aux images qu'il avait moins en tête

4. *archives dada*,
année 1920,
dans DACHY,
p. 292-293.

qu'en bouche. Il répondait de ce point de vue aux mêmes caractéristiques que l'exposition et le catalogue l'accompagnant, modèle du genre, puisqu'à aucun moment l'un ou l'autre ne se seraient risqués à donner une réponse arrêtée ou toute faite. Le catalogue de l'exposition ressemble à un gros « bottin », il a la souplesse d'un annuaire téléphonique, la texture des pages jaunies et blanchies, et exigeait un temps d'adaptation pour pénétrer son économie pensée comme un collage ou une sorte de cadavre exquis démesuré qui désigne le caractère indescriptible et imprescriptible du mouvement.

À ce temps indécis et démesuré de la sémantique, s'ajouterait celui des séminaires, c'est certainement ainsi qu'il faudrait comprendre la publication sous la direction de Leah Dickerman de *Dada seminars* dont la réunion d'articles est basée sur le contrepoint entre l'Europe et les États-Unis et sur le contretemps puisque le dadaïsme apparaît comme une forme d'art « trans-historique » (p. 2). T. J. Demos, en rappelant que par son origine le dadaïsme relève de l'esthétique de l'exil, avance des éléments déterminants pour comprendre la réception de dada aux États-Unis et pour évaluer les enjeux autant que les ambiguïtés de l'accueil des artistes européens, entre captation et intégration, dont le phénomène ne remonte donc pas à la Seconde guerre mondiale. Il situe en quelque sorte l'origine du principe de déterritorialisation de l'art dans le dadaïsme (« Zurich Dada : the Aesthetic of Exile », p. 7-29). Dans son article « New York Dada : Beyond the ready made » (p. 151-171), Amelia Jones, tout en évoquant la particularité du dadaïsme new yorkais, essentiellement composé d'artistes non américains, fait la relation, évidente tout autant qu'éclairante, entre les objets irrationnels comme métamorphoses du *ready made* et le fétichisme comme une sorte de nouvel appendice de la primitivité. Outre que les objets de Man Ray ou d'Elsa von Freytag-Loringhoven ont une sorte de pureté formelle (qui n'est pas sans rappeler le constructivisme) malgré le réemploi de matériaux de récupération, l'auteur préfère à un discours formaliste trop rapide la fascination de ces artistes new-yorkais pour l'organique, la ville et ses déambulations fonctionnant comme un organisme. La charge érotique est soulignée malgré la véritable atmosphère un peu « mondaine » qui émane de l'article produit par l'assimilation avec le dandysme et l'art comme attitude. Et c'est juste-

ment la capacité des articles du *Dada Seminars* à créer et à plonger le lecteur dans l'ambiance autant que dans un environnement critique.

Leah Dickerman propose une synthèse dans la dernière partie du catalogue de l'exposition de Paris, ainsi qu'une réflexion à partir de ce séminaire. « Zurich » (p. 986-1014) est le texte délibérément clair et détaillé sur les développements du dadaïsme, n'ignorant aucune de ses manifestations ni aucun de ses déplacements. Elle décrit le basculement dans le monde du combat moral et exige de prendre en considération un impératif d'adaptabilité à la situation de l'art moderne américain pour interpréter un mouvement qui, schématiquement, représente le contraire. Le mode d'analyse américain témoignait d'un puritanisme formel que certains avaient confondu avec le modernisme (tel que l'avait défini Clement Greenberg) et avait le mérite, dans son interprétation actuelle, de rendre tout rapprochement non pas arbitraire mais équitable, l'analyse *américaine* semblant plus indifférente aux exclusions, aux querelles (perceptibles dans la correspondance entre Kurt Schwitters et Raoul Hausman) qui portaient principalement sur la paternité des concepts, des taxinomies et de leur expérimentation. Leah Dickerman s'interrogeait, et peut-être s'interroge-t-elle encore, sur un point que personne n'avait vraiment traité : la relation du dadaïsme à l'inconscient et sa position face aux différentes écoles psychanalytiques. Une telle ignorance (indifférence ?) s'expliquait en partie parce que les artistes dadaïstes avaient résisté à toute entrée freudienne et plus généralement psychanalytique, bien qu'ils aient exprimé vraiment le refoulé de la modernité d'une façon différente de celui révélé par les Surréalistes bien plus freudiens, bien plus attachés finalement à une nostalgie d'un style, le style surréaliste, confondant, y compris au niveau de la critique et de la forme, le mythe de la modernité avec la stylistique (le *modern style*) et la valeur plastique de celle-ci avec la mode *rétro*¹³. Apparemment anodine, sous-jacente et fine, cette nouvelle lecture de la relation du dadaïsme à la psychanalyse est une avancée significative car elle permet considérer un mouvement comme un symptôme, pour lequel il était encore nécessaire de s'exercer à décrire les œuvres, les formes, les déplacements et les idées. Plus incompréhensible, la relative absence de Marcel Duchamp de l'anthologie de Marc Dachy qui, cependant, eût éclairé la diffusion du mouvement dada aux États-Unis,

s'explique sans doute parce que même Marcel Duchamp ne pouvait pas avoir le don d'ubiquité, il ne saurait être le thuriféraire du dadaïsme parisien – tel que l'avait relaté Michel Sanouillet¹⁴ (ce qui confinait au contresens) – et celui du dadaïsme non pas américain mais à l'américaine (ce qui frôlait la plaisanterie). La formidable capacité d'adaptation du dadaïsme aux États-Unis, sa nature profondément transmissible et ambiguë, contrairement aux « réquisits sémantiques »¹⁵, n'est pas vraiment une découverte en matière de recherches¹⁶, et, sans faire de l'histoire des dadaïsmes un western ou une saga tels que Robert Motherwell les avait conduits dans son anthologie¹⁷, c'est vers l'ouest que ce séminaire nous intime de regarder, vers une autre forme de politisation et vers une autre histoire de désir et de frontière. Au regard des textes publiés dans la section « post-dada », le dadaïsme demeure un élément essentiel pour comprendre de l'intérieur le concept et le mode opératoire des *visual and cultural studies*.

1. Benjamin Buchloh, « Figures d'autorité, chiffres de régression », dans *Essais Historiques*, vol. I, Villeurbanne, 1992, p. 57-63.

2. *Poésure et Peinture*, « d'un art, l'autre », Bernard Blistène éd., (cat. expo., Musées de Marseille, 1993).

3. Se reporter à la relation entre le dadaïsme et le théâtre ou la mise en scène, et voir sur cette question l'étude détaillée de Henri Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, 1967 ; voir aussi l'ouvrage co-écrit avec Michel Carassou, *Dada, histoire d'une subversion*, Paris, 2005.

4. Marc Dachy avait obtenu grâce à cet ouvrage un prix anti-dadaïste au possible récompensant le meilleur livre d'art.

5. Paul Ricoeur, « Les contraintes sémiotiques de la narrativité », dans *Temps et récit – La configuration dans le récit de fiction*, Paris, 1984 (2006), p. 59 et suivantes.

6. Son costume rappelle étrangement les personnages de Fernand Léger des *Contrastes de formes* peints entre 1912 et 1914.

7. Le 23 juin 1916 au cabaret Voltaire à Zurich.

8. Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Paris, 1989 (2006), p. 21.

9. Nous faisons référence aux nombreux textes sur les ondes hertziennes, la téléphonie et la communication sans fil ou encore la télépathie comme nouveaux moyens d'expression.

10. Claude-Edmonde Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, 1950 (1971). Se reporter particulièrement à son introduction p. 3-33 « L'ère de la passivité » et à « la prolifération des aphorismes », p. 97 et suivantes.

11. Nous renvoyons principalement aux écrits sur les

mineurs de Bruno Curatolo et à Myriam Boucharenc éd., « Sur L'universel reportage », dans *Cahiers du Centre de recherche sur le Surréalisme – Mélusine*, n°XXV, 2005.

12. Ernst Hans Gombrich, « L'art des Grecs », dans *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Nîmes, 1992, p. 23.

13. Meschonnic, cité n. 8, p. 287.

14. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, 1993 ; sur Marcel Duchamp à Paris, voir p. 121-128.

15. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Paris, 1990 (2005), p. 184-185.

16. En effet, Marc Dachy dans *Journal du mouvement dada 1915-1923*, avait consacré deux chapitres essentiels sur ces questions, d'une part dans le premier chapitre intitulé « L'Armory Show en 1913 : de la reconnaissance de l'art moderne au dépassement de la formule artistique », p. 11-19, et d'autre part dans le chapitre IV : « Deux oasis, New York et Barcelone », p. 63 et suivantes.

17. Robert Motherwell, *The Dada painters and poets, an anthology*, New York, 1951.

Nicolas Surlapierre, Musée d'art moderne de Lille Métropole, nsurlapierre@cudl-lille.fr

Le Réalisme socialiste. Pour une histoire de l'art en Union soviétique.

Matteo Lafranconi

– Matthew CULLERNE BOWN, *Socialist Realist Painting*, New Haven/London, Yale University Press, 1998. 506 p., 544 ill. couleur. ISBN : 0-300-06844-1 ; 75 €.

– *L'idéalisme soviétique. Peinture et cinéma 1925-1939*, Ekaterina DEGOT éd. (cat. expo., Liège, Musée de l'art wallon, 2005-2006), Bruxelles/Moscou, 2005. ISBN : 90 6153 612 X ; 41,20 €.

– Vladimir D. SOLOV'EV éd, *Russkie khudožniki, XVIII-XX vekov. Tret'e izdanie, dopolnennoe i ispravlennoe, Spravočnik*, Moscou, Expert-club, 2005. 1024 p., 11 ill. n. et b., 16 planches couleur et reproduction systématique des signatures. ISBN : 5-98881-004-7.

Si l'on considère les vingt années écoulées depuis le début de la *glasnost* de Gorbatchev, la sympathie du public occidental pour les formules de base de l'iconographie soviétique est si spontanée qu'elle fait désormais partie des réflexes en usage du code de la communication globale. Néanmoins,