

Le Récit et le néant

TILL R. KUHNLE*

Abstract: *The Story and the Nothingness.* DADA means the subversion of great narratives as frameworks of ideology. Therefore DADA does not only attack tradition in arts and society but – by denying the validity of *logos* (Tristan Tzara, Hugo Ball, Benjamin Fondane) – also the manifestoes of movements of the historical avant-garde as Futurism, Expressionism or – later – Surrealism, because they try to impose their “discursivity” (term used by Foucault almost in the sense of lat. *topica*) on arts and society. In other words, the avant-garde ends up creating its own tradition. In that way, the principle of the avant-garde might be described as the *permanent revolution of tradition*. Thus DADA has become a critical movement within the historical avant-garde. One answer to the dilemma of the avant-garde can already be found in the works of Nietzsche; and the influence of his philosophy especially on the early movements of the historical avant-garde (Futurism, Expressionism, Vortex...) cannot be denied. In its radical negativity DADA wants to surpass not only the contradiction within avant-garde but also Nietzsche’s superman and primitive anarchism to reach a higher degree of individuality which shall be no more in conflict with humanity (Raoul Hausmann): Dadaists have become the *anarchists of anarchy*. And the ethical imperative of DADA prevails in the writings of Guy Debord. Located at the hiatus of negation and great narrative DADA is more than absurd, it means the laughter of *διάβολος*, “the one who separates”.

Keywords: Dada, great narratives, discursivity, avant-garde, futurism, expressionism, anarchy, manifesto, *Lebensphilosophie*, existential thinking, art (concept), disgust, superman, *logos*.

Dès son premier manifeste présenté 46.385 jours après la Révolution française par Hugo Ball, une « nouvelle tendance artistique / *neue Kunstrichtung* » s’en prend au discours, à ce « maudit langage, gluant de saleté comme les

* *Université de Limoges, EHIC, e-mail: Kuhnle-Augsburg@t-online.de*

mains des courtiers après avoir tripoté des pièces / *Diese vermaledeite Sprache, an der Schmutzklebt, wie von Maklerhänden, die die Münzen abgegriffen haben* »¹. Cherchant à s'emparer du matériau du langage, donc des mots, et du « Matériau de la peinture sculpture architecture »², DADA fait son intrusion sur la scène des arts comme Mephisto dans le *Faust* de Goethe : « Je suis l'esprit qui nie tout / *Ich bin der Geist, der stets verneint* »³. En effet, dans son *Manifeste DADA 1918*, Tristan Tzara paraît assumer le rôle du grand « calomniateur » et « destructeur », du *διάβολος* :

Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer nettoyer. La propreté de l'individu s'affirme après l'état de folie, de folie agressive, complète, d'un monde laissé entre les mains de bandits qui déchirent détruisent les siècles.⁴

Quand le mouvement DADA fut créé à Zurich, en ce pays hétérotopique au milieu de la Première Guerre mondiale, plusieurs courants se disputaient la primauté à l'intérieur de l'avant-garde historique, dont les plus importants étaient alors le cubisme, le futurisme et l'expressionnisme. Pour les deux derniers déjà, on peut distinguer cette tendance que Peter Bürger constate pour le dadaïsme et le surréalisme, qu'il considère par ailleurs comme les deux courants majeurs (les autres ne paraissent pas l'intéresser) de ce qu'il appelle les « mouvements historiques d'avant-garde »⁵ : la tendance vers « le dépassement de l'art dans la vie pratique »⁶.

¹ Hugo Ball, « Manifeste à l'occasion de première soirée Dada à Zurich, le 14 juillet 1916 », in Marc Dachy (éd.), *Archives Dada. Chronique*, Paris, Hazan, 2005, p. 14 ; orig. « Das erste dadaistische Manifest », in *Das erste dadaistische Manifest: und andere theoretische Schriften*, textes édités par Karl-Maria Guth, Berlin, Hoffenburg, 2016, pp. 21-22.

² Cf. Raoul Hausmann, « Matériau de la peinture sculpture architecture », in M. Dachy (éd.), *Archives Dada. Chronique, op. cit.*, p. 94.

³ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Eine Tragödie*, in *Werke (Hamburger Ausgabe) 3*, Munich, C.H. Beck, texte établi par Erich Trunz, 1981, p. 47.

⁴ Tristan Tzara, « Manifeste DADA 1918 », in *Œuvres complètes I. 1912-1924*, Paris, Flammarion, 1975, pp. 359-367, p. 366. Cf. Michel Sanouillet, *DADA à Paris*, édition nouvelle, revue et augmentée par Anne Sanouillet, préface de Michèle Humbert, Paris, CNRS Éditions, 2005, pp. 116 sq.

⁵ Contrairement à Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, traduit par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2013, p. 27 n. 5 [orig. *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, « Edition », 1974, p. 44 n. 4], qui parle de « mouvements historiques d'avant-garde » (« historische Avantgarde bewegungen ») pour désigner le dadaïsme et le surréalisme qu'il met au centre de son étude, le terme d'« avant-garde historique » en revanche sert ici pour regrouper l'ensemble des mouvements novateurs en art et en littérature qui se sont regroupés autour d'une programmation.

⁶ *Id.*

Ainsi, en 1912, Marinetti déclara qu'avec « l'éternelle vitesse omniprésente », l'homme de ce début de siècle vivait déjà « dans l'absolu ». Pour en finir avec le passé, il proclama : « Nous voulons glorifier la guerre, – seule hygiène du monde –, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent et le mépris de la femme. »⁷ En effet, certains programmes de l'avant-garde historique avaient pris un ton apocalyptique ; ainsi l'historien de l'art Beat Wyss démontre à quel point non seulement les futuristes mais aussi les expressionnistes du *Blauer Reiter* associaient la violence de certaines de leurs œuvres à des motifs apocalyptiques pour finir par faire apparaître la guerre comme l'accomplissement de l'art⁸.

L'évocation de l'Apocalypse ne se limite pas pour autant à un effet rhétorique ; au contraire, elle montre que l'avant-garde cherche à s'inscrire dans ce grand récit appelé Histoire, notamment autour de cette guerre qui sera nommée la « Grande ». De fait, nous rejoignons Denys Riout pour qui les visions des avant-gardes impliquent toujours « l'existence de grands récits unificateurs, capables d'inscrire les innovations dans une perspective téléologique »⁹. Seulement, nous avons tendance à parler plutôt d'une véritable *perspective eschatologique*. La vocation totalisatrice de l'avant-gardisme contraste pourtant avec sa « structure d'exclusion » qui s'articule, comme le souligne Riout, dans ses manifestes¹⁰. Ce nonobstant, les manifestes d'avant-garde s'inscrivent dans une longue tradition puisque, depuis la genèse de l'autonomie esthétique à l'époque de la première modernité, les différentes tendances notamment en littérature s'imposaient à travers des *querelles* menées dans des préfaces, des discours, des dialogues ou d'autres textes programmatiques¹¹. Le genre même du manifeste remonte d'ailleurs au XVI^e siècle où il servait d'abord aux autorités politiques à expliquer leur conduite¹².

⁷ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste du futurisme* [publié par le 'Figaro' le 20 février 1909] », in Giovanni Lista, *Le Futurisme. Textes et manifestes. 1909-1944*, Paris, Champ Vallon, « Les classiques de Champ Vallon », 2015, pp. 93-96, p. 94.

⁸ Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln, Dumont, 1996, 180-192.

⁹ Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 16.

¹⁰ *Id.*

¹¹ Cf. Till R. Kuhnle, Art. « Querelle », in Gert Ueding (dir.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik VII*, Tübingen, Niemeyer 2005, pp. 503-523.

¹² Cf. entrée « Manifeste », in *Trésor de la langue française (TLF)* ; Cf. Walter Fähnders, Art. « Manifest » in Gert Ueding (dir.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik V*, Tübingen, Niemeyer 2001, pp. 927-930.

À l'égard de l'avant-garde historique, nous proposons l'hypothèse suivante : le manifeste est toujours un élément intégrant des œuvres attribuées au mouvement qu'il représente ; c'est-à-dire l'œuvre n'est pas expliquée par un manifeste mais celui-ci contribue à sa constitution en tant qu'œuvre d'art.

Or, le vrai dilemme de l'avant-garde historique est le fait qu'elle reste le plus souvent prisonnière de ce concept dont la naissance, comme écrit Benjamin Fondane dans son *Faux Traité d'esthétique*, « fut un événement historique malheureux »¹³ : le concept de l'art. Quelques années avant cet anti-manifeste de 1938¹⁴, Fondane, poète, dramaturge, cinéaste et philosophe proche de DADA, a bien concédé dans un texte intitulé *Signification de DADA* (datant probablement de 1930-1932)¹⁵ que « le cubisme ne fut qu'une grande révolution profonde à l'intérieur d'un seul art », en ajoutant pourtant qu'« il ne fut qu'un moment d'art, un art malgré tout, bien que pour la première fois, il méritât vraiment de relever l'esprit ». Le futurisme, en revanche, « ne fut pas un mouvement de destruction mais une substitution, parfois violente, de valeurs spirituelles déjà mises au jour par les changements mécaniques du monde contemporain ». Au fond, rien n'avait changé avec un de ces mouvements ayant précédé DADA : « il ne s'agissait en fait que d'une promotion nouvelle, c'était toujours l'homme constructif, l'*homo faber*, ici et là, avant et après »¹⁶.

En effet, malgré tous ses discours de rupture, l'avant-garde historique s'approprie les procédés traditionnels en les transformant ou en les niant – ce que l'historien de l'art Ernst Gombrich démontre à l'exemple du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet¹⁷, reprenant une composition de l'école de Raphael. L'artiste, conclut-il, est donc toujours amené à s'en rendre compte qu'une langue composée exclusivement de néologismes ou d'une nouvelle syntaxe serait aussi incompréhensible que le balbutiement d'un fou (« das Stammelneines

¹³ Benjamin Fondane, *Faux Traité d'esthétique. Essai sur la crise de la réalité*, présenté par Ann Van Sevenant, Pais, Paris Méditerranée, 1998, p. 95.

¹⁴ Cf. Till R. Kuhnle, « Pereat manifestum – fiat ars ! À propos de quelques faux traités d'esthétique », in *Cahiers Benjamin Fondane*, N° 10, 2007, 57-74.

¹⁵ Cf. Olivier Salazar-Ferrer, « Rimbaud le voyou et la crise ontologique du poème », in *Cahiers Benjamin Fondane* 9, 2006, pp. 73-82, p. 74.

¹⁶ Benjamin Fondane, « Signification de Dada [inédit] », in Michel Carassou / Petre Raileanu (éd.), *Fundoianu / Fondane et l'avant-garde*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, Bucarest, Fondation Culturelle Roumaine, 1999, pp. 76-82, pp. 76 sq.

¹⁷ Ce tableau de Manet est souvent considéré comme un des précurseurs de la peinture d'avant-garde.

Wahnsinnigen »)¹⁸. Or, l'avant-garde historique fait éclater les limites imposées par les différents genres et disparaître la distinction entre les arts ; en quelque sorte, elle peut réclamer la continuation de l'effort wagnérien pour créer la *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale qu'elle cherche même à dépasser – comme Kandinsky par son concept du *Monumentalkunstwerk* tenant compte des forces antagonistes des arts qui contribuent à sa réalisation¹⁹. D'un autre côté, de par sa « structure d'exclusion » mise en relief par Riout, elle impose à son tour un système d'imitation. On est donc amené à parler avec Nietzsche d'une *volonté de tradition* (« Wille zur Tradition »)²⁰. Par là, les nombreuses révoltes avant-gardistes contribuent à maintenir la *révolution permanente de la tradition*²¹ à laquelle, comme nous cherchons à montrer par la suite, DADA oppose son « grand travail destructif » (Tzara).

Le recours à Nietzsche s'avère crucial pour comprendre les apories de l'avant-garde. Non seulement parce que les œuvres du philosophe ont été lues par les représentants des premiers mouvements de l'avant-garde historique, mais aussi parce que, comme le constate Marc Jiménez, le philosophe « avait en mains tous les éléments théoriques, philosophiques et esthétiques pour penser les ruptures de la modernité artistique »²². C'est lui qui a souligné l'importance du discours – et ainsi, quoique d'une manière indirecte, du manifeste – pour les « grands découvreurs » du renouveau :

Tous obsédés par la littérature au point d'en avoir plein les yeux et les oreilles – ce furent les premiers artistes d'une culture littéraire universelle, le plus souvent eux-mêmes écrivains, poètes, habiles à combiner, à mélanger les arts et les sensations [...] ; tous fanatiques de l'expression à

¹⁸ Ernst Gombrich, *Kunst & Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin, Phaidon, 2002, p. 274.

¹⁹ Wassily Kandinsky « Über Bühnenkomposition », in W. Kandinsky et Franz Marc (dir.), *Der Blaue Reiter [1912]. Dokumentarische Neuauflage*, texte édité et documenté par Klaus Lankheit, Munich / Zurich, Piper, 2002, pp. 189-208. Cf. Hugo Ball, « Kandinsky », in *Das erste dadaistische Manifest: und andere theoretische Schriften*, op. cit., pp. 22-35, pp. 24 sq.

²⁰ Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles ou comment philosopher à coups de marteau*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Jean-Claude Hémerly, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2002, p. 85 ; orig. : *Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophiert*, in *KSA 6*, München, dtv / de Gruyter 1988, p. 141.

²¹ Cf. Till R. Kuhnle, « Die permanente Revolution der Tradition – oder die Wiederauferstehung der Kunst aus dem Geist der Avantgarde? », in Hans Vilmar Geppert / Hubert Zapf (dir.), *Theorien der Literatur II*, Tübingen, A. Francke, 2005, pp. 95-133.

²² Marc Jiménez, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2002, p. 280.

tout prix – je citerai Delacroix, de tous le plus proche de Wagner – tous grands découvreurs au royaume du sublime aussi bien que de la laideur et de la hideur, plus grands découvreurs encore en matière d'effets, de mise en scène, d'étalage, tous doués de talents qui surpassaient de beaucoup leur génie [...].²³

C'est avant tout la tournure « Tous obsédés par la littérature / *Alles amtberrscht von der Literatur* » qui intéresse ici. Elle désigne le fait que toute production artistique est désormais associée à un discours qui, à son tour, la pousse vers une synthèse de tous les moyens de l'art. On ne peut s'empêcher de penser à la *Préface de Cromwell* de Victor Hugo, cet important manifeste du romantisme²⁴, quand il est question ici des « grands découvreurs au royaume du sublime ». Dans la mesure où les artistes s'avèrent « obsédés par la littérature », leurs œuvres se confondent avec une discursivité à laquelle est accolé comme étiquette un néologisme finissant par le suffixe *isme*. Répandus depuis la Renaissance et particulièrement productifs au XIX^e²⁵, ces néologismes connaissent une nouvelle prolifération dans les milieux artistiques et littéraires lors des premières décennies du XX^e siècle, à savoir au moment de l'avant-garde historique : l'*isme* indique le lieu (*topos*) d'un changement à l'intérieur d'un discours. Contrairement à Serge Fauchereau, qui pense que « les dénominations en *isme* sont des simples commodités »²⁶, il faut constater qu'elles dictent une *topique* (*topica*) imposant une *via argumentorum*²⁷. Les auteurs d'un manifeste qui fait émerger une telle *topique* sont animés par le désir de gagner, au dire de Michel Foucault, une « position 'transcursive' »²⁸, c'est-à-dire devenir des « instaurateurs de discursivité »²⁹. Mais au lieu de créer « une infinité de possibilités de discours », une discursivité qui s'avère « hétérogène à ses transformations ultérieures »³⁰, les auteurs de manifeste revendiquent, en

²³ Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2002, p. 178 [§256] ; orig. : *Jenseits von Gut und Böse*, in *KSA 5*, Munich, dtv / de Gruyter, 1988, pp. 202 sq.

²⁴ Marinetti a rendu hommage à Hugo dans un sonnet, reproduit dans Giovanni Lista, *Marinetti et le futurisme*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 31.

²⁵ Cf. l'entrée « isme » du TLF.

²⁶ Serge Fauchereau, *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, Paris, Denoël, 2001, p. 7.

²⁷ Roland Barthes, « L'Ancienne Rhétorique. Aide-mémoire », in *Recherches rhétoriques* (= *Communications* 16), Paris, Seuil, « Points / essais », 1994, pp. 245-340, p. 307.

²⁸ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », in *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, « Quatro », 2001, pp. 817-849, 832.

²⁹ *Ibid.*, p. 833.

³⁰ *Ibid.*, p. 834.

dernière conséquence, la soumission inconditionnée à la discursivité proférée. Voici le dilemme de nombre de mouvements de l'avant-garde historique : ils proclament la liberté tout en cherchant à nier cette « hétérogénéité » par rapport aux œuvres futures. Ce que nous avons nommé la *volonté de tradition* est donc tout d'abord une *volonté de discours*.

Le *Manifeste futuriste* s'inscrit dans le grand récit unificateur du fascisme, ce que souligne Gottfried Benn dans son éloge bien nietzschéen lorsqu'il accueille Marinetti en 1934 à Berlin – au nom du Reich national-socialiste :

M. Marinetti, vous avez eu l'énorme bonheur, que – depuis les architectes helléniques peut-être – aucun artiste n'a connu, de voir comment la loi dictée par votre visage intérieur est devenue dans votre peuple l'idéal même de l'Histoire.³¹

Or, par la force du discours, le futurisme de Marinetti et l'expressionnisme de Benn se soumettent à ce « grand récit unificateur » proposé par les idéologies totalitaires – et contribuent ainsi à cette « esthétisation de la politique » qui caractérise le fascisme³².

Confrontés aux discours propagandistes de la Première Guerre mondiale, les dadaïstes furent déjà bien conscients de ce danger. C'est donc dans ce sens qu'il faut comprendre l'attaque menée par Hugo Ball contre le λόγος auquel il voulait dérober le matériau qui lui est propre : « Le mot, c'est ça que je veux, là où il s'arrête et là où il commence »³³. Cela amène une réponse à la question – plutôt rhétorique – soulevée par Fondane dans son texte *Signification de DADA* :

Qu'est-ce que Dada venait faire, convulsionnaire, parmi ces écoles idéales, avec lesquelles plus d'un signe le relie, mais desquelles ce qui le sépare n'est plus simplement un hiatus, une différence de plus ou de moins, mais une distance de qualité, de mode ?³⁴

³¹ Gottfried Benn, *Gesammelte Werke II*, Frankfurt a. M., Zweitausendeins, 2003, p. 1044.

³² Walter Benjamin, Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [traduit par Pierre Klossowski], in *Gesammelte Schriften I.2*, éd. par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. Suhrkamp, 1974, pp. 709-739, p. 738.

³³ Ball, « Manifeste à l'occasion de première soirée Dada à Zurich, le 14 juillet 1916 », *op. cit.*, p. 14.

³⁴ B. Fondane, « Signification de DADA », *op. cit.*, p. 77.

Dans son important *Manifeste DADA 1918*, Tzara attaque ouvertement la pratique ambiguë des avant-gardes de proférer des manifestes :

J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes [...] J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire des actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration ; je suis contre l'action ; pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon sens.³⁵

Pour faire un poème dadaïste, Tzara propose de découper les mots d'un article de presse choisi au hasard selon la longueur souhaitée du poème à créer, de mettre les mots dans un sac et puis de les copier dans l'ordre où ils sortent du sac : « Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore incomprise du vulgaire. »³⁶ L'ironie parfois méconnue de ce passage indique qu'il se moque autant d'un avant-gardisme mondain que du sérieux des manifestes d'avant-garde. À la volonté de discours de ces derniers, Tzara oppose la grande force dont le δίαβολος est le maître incontesté : le rire. L'« esprit qui nie tout » provoque des anti-manifestes comme le *Manifeste Cannibale Dada* (1920) de Picabia qui s'en prend aux idéologies de tous bords :

DADA lui ne sent rien, il n'est rien. rien. rien. rien.
Il est comme vos espoirs : rien.
Comme vos paradis : rien.
Comme vos idoles : rien.
Comme vos hommes politiques : rien.
Comme vos héros : rien.
Comme vos artistes : rien.
Comme vos religions : rien.³⁷

³⁵ T. Tzara, « Manifeste DADA 1918 », *op. cit.*, p. 360.

³⁶ Tristan Tzara, « Pour faire un poème dadaïste », in *Œuvres I, op. cit.*, p. 382. En partant de ce texte, P. Bürger (*Théorie de l'avant-garde, op. cit.*, p. 88), pour qui une attitude libertaire est inconcevable, dénonce « le danger du solipsisme », à savoir « le problème du retour à l'individu isolé » chez les dadaïstes et chez les surréalistes. En effet, son analyse qui renonce à une analyse approfondie des sources, touche ici à ses limites.

³⁷ Francis Picabia, *Manifeste Cannibale Dada*, in *Écrits 1913-1920*, textes réunis et présentés par Olivier Revault d'Allones, Paris, Pierre Belfond, 1975, p. 213. Cf. aussi la thèse d'Iris Förster, *Die Fülle des Nichts: wie Dada die Kontingenz zur Weltanschauung macht*, München, Verlag Meidenbauer, Forum für Europäische Literatur, 2005, pp. 45 sq.

Or, l'impulsion libertaire de DADA amène le « dadasophe » autoproclamé Raoul Hausmann à vociférer contre l'« anarchisme individualiste (« Individualanarchismus ») perfectionné par le bourgeois, puis radicalisé dans les sillons d'un Stirner et d'un Nietzsche³⁸, sans pour autant nier en vrac l'influence de ces deux penseurs. Selon lui, il s'agit de les dépasser encore pour atteindre une individualité poussée à ses extrêmes (« eine aufshöchstgesteigerte Individualität ») qui, ne pouvant plus se limiter à l'« Unique » (« der Einzelne », terme utilisé par Stirner), se transformera en NOUS puisqu'elle incorporera dans son MOI la totalité de l'humain³⁹. Avec sa critique de l'« anarchisme individualiste », il adopte une attitude de libertaire, terme que nous employons ici dans le sens que lui a attribué Michel Onfray en opposant aux anarchistes doctrinaires les « libertaires qui revendiquent leur liberté, y compris parmi ceux qui veulent élargir les libertés ! Les libertaires sont donc les anarchistes de l'anarchie »⁴⁰. Les dadaïstes n'auraient certainement pas formulé d'objection à ce qu'ils soient caractérisés comme les « anarchistes de l'anarchie »...

DADA désigne tout d'abord une expérience existentielle qui se situe au-delà ou en deçà du *credo quia absurdum*, puisque la notion même de l'Absurde est un produit du rationalisme. En dernière conséquence, au dire de Georges Ribemont-Dessaignes, DADA porte en lui sa propre négation : « Dada détruira Dada. Vous ne pouvez rien construire qui ne soit pourri »⁴¹. En effet, DADA se révolte contre l'aliénation et demande une reformulation du concept du travail. Par là, il met le doigt sur le défaut majeur des autres mouvements. Rappelons ici le constat de Fondane au sujet du futurisme : « c'était toujours l'homme constructif, l'*homo faber*, ici et là, avant et après ». Par ailleurs, Raoul Hausmann s'avère bien proche de Ribemont-Dessaignes quand il dénonce l'idée de soumettre le travail aux seuls principes de la production et de la

³⁸ Cf. Raoul Hausmann, « Schnitt durch die Zeit », in *Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933. Band 1*, textes édités par Michael Erlhoff, München, edition Text + Kritik, « Frühe Texte der Moderne », 1982, pp. 71-82.

³⁹ Raoul Hausmann, « [Dada] [Berlin] 28.4.1918 Typoskript-Durchschlag [inédit] », in Eva Züchner, *Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin 1900-1933. Unveröffentlichte Briefe, Texte, Dokumente aus den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie*, Berlin, Berlinische Galerie: Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 1998, pp. 70-71, p. 71.

⁴⁰ Michel Onfray, *L'Ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*, Paris, Flammarion, 2012, p. 231.

⁴¹ Georges Ribemont-Dessaignes, « Ce qu'il ne faut pas dire sur l'art [1921] », in *Manifestes, poèmes, nouvelles, articles, projets, théâtre, cinéma, chroniques (1915-1929)*, nouvelle édition revue et présentée par Jean Pierre Bergot, Paris, Éditions Ivrea, 1994, pp. 25-30, p. 29.

conservation de l'espèce au lieu de le considérer comme la divulgation de la propre expérience vécue et l'épanouissement entier d'une volonté – « die Ausbreitung des eigenen Erlebens, die volle Entfaltung eines Willens » – dans le but que « je triomphe sur mon moi / *Ich sol lieber mich siegen* »⁴². Ce n'est pas par hasard que l'avènement de la philosophie de la vie (*Lebensphilosophie*) et de la pensée existentielle coïncide avec celui de l'avant-garde historique : Stirner, Nietzsche, Bergson et Sorel constituent la lecture de chevet des futuristes et des expressionnistes⁴³, mais aussi des dadaïstes.

Pour certains chroniqueurs de l'avant-garde, qui à leur tour veulent construire – pour reprendre la tournure de Riout – un de ces « grands récits unificateurs, capables d'inscrire les innovations dans une perspective téléologique », le mouvement DADA a été enterré lors de son année de crise 1921/1922, afin que le surréalisme puisse accomplir ce grand récit appelé « avant-garde ». Cette idée reçue continue à faire office dans les médias :

Bien que partageant avec Tzara la conviction qu'un « grand travail négatif » reste à entreprendre, les surréalistes se tournent résolument vers un avenir à accomplir. Les jeux collectifs, l'écriture automatique, l'activité onirique s'opposent à la crispation répétitive dans laquelle se cantonnent les dadaïstes narcissiques et passéistes. En avril 1921, Dada, qui avait su attaquer la notion même d'expression artistique et poétique, refusait de se renouveler. Son « anti-art » était devenu de l'art. Breton « ne tournant plus ses regards » vers Tzara, ne mâchera pas ses mots : « Lâchez tout. Lâchez Dada. Partez sur les routes. »⁴⁴

Cet hommage à DADA est plutôt une des nombreuses nécrologies dans lesquelles le mouvement apparaît comme une impasse. Tzara, en revanche, déclare en 1927 à Fondane que DADA se distinguait du surréalisme par une

⁴² Raoul Hausmann, « Zu Kommunismus und Anarchie », in *Bilanz der Feierlichkeit*, op. cit., pp. 27-32, p. 29.

⁴³ Les réflexions sur l'art de Georg Simmel illustrent ce *climat d'avant-garde* qui règne en Europe. Toutefois, aux dires de ce représentant de la philosophie de la vie, toutefois, seuls les peintres expressionnistes auraient su s'affranchir des « inhibitions » imposées à la vie par la culture (« Der Konflikt der modernen Kultur. Ein Vortrag [1918] », in *Gesamtausgabe* XVI, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1999, p. 191).

⁴⁴ Gérard de Cortanze, « Dada et le surréalisme entre révolte et révolution », in *Magazine littéraire* [dossier : *Éloge de la révolte*] n° 365, avril 1998, p. 49. Ce texte est repris pour commémorer le centenaire de l'ouverture du Cabaret Voltaire en février 1916 : <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/hommage/il-y-cent-ans-revolution-dada-08-02-2016-138356>.

ligne de conduite qui « était la sincérité jusqu'à l'anarchie »⁴⁵. Et il sera à Fondane de démontrer à quel point le surréalisme fut de mauvaise foi : « La raison décide de la mobilisation de la déraison, elle tente de provoquer consciemment le subconscient ; elle veut obtenir un occulte 'clair et distinct' [...] »⁴⁶. Dans son article de synthèse *Signification de DADA*, il déchire donc le certificat de décès acté en 1921 en soulignant que la plupart des mouvements d'avant-garde – parmi lesquels il s'en prend particulièrement au surréalisme – sont restés fidèles au concept idéaliste de l'art, en se soumettant non seulement aux impératifs de l'esthétique, mais aussi à l'Esprit, au *logos* engendrant les grands récits. Seul DADA trouve donc grâce devant ses yeux :

Dada était la première manifestation connue de l'esprit, qui se prétendait catastrophique, qui rejetait toute finalité, qui proclamait le scandale pour le scandale, tout en cachant (ou ignorant peut-être) l'idée obscure qui l'y poussait, qui refusait de se laisser prendre pour un Événement, de se laisser ranger soit dans le fait d'art, soit dans les faits spirituels quelconques, et, qui, pour la première fois au monde, refusa « le beau rôle », prétendre vouloir arriver à l'idiotie pure, et déclarait spontanément que le chef d'œuvre, et même l'œuvre n'étaient possibles sur son terrain.⁴⁷

En effet le « Dégoût dadaïste » proclamé par Tristan Tzara ne revendique qu'une seule positivité : « Liberté : **DADA DADA DADA**, hurlement des douleurs crispées, entrelacements des contraires et toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : LA VIE »⁴⁸. Cet éloge du dégoût fait penser à Nietzsche pour qui le « grand dégoût » (« der große Ekel »)⁴⁹ distingue l'homme supérieur, celui qui aspire à la seule position anthropologique possible, loin du commerce de l'humain trop humain ; en revanche, cela exige que l'homme soit dépassé d'abord : « Der Mensch ist Etwas, das über wunden werden soll »⁵⁰.

⁴⁵ Cf. M. Dachy, *Dada & les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, « Folio essais », p. 378.

⁴⁶ B. Fondane, *Faux Traité d'esthétique*, *op. cit.*, p. 71. Ce texte peut-être lu comme un anti-manifeste. Cf. Till R. Kuhnle, « Pereat manifestum – fiat ars ! À propos de quelques faux traités d'esthétique », *art. cit.*

⁴⁷ B. Fondane, « Signification de Dada », *op. cit.*, p. 82.

⁴⁸ T. Tzara, « Manifeste DADA 1918 », *op. cit.*, p. 367.

⁴⁹ Cf. Till R. Kuhnle, « Der Ekel auf hoher See. Begriffsgeschichtliche Untersuchungen im Ausgang von Nietzsche », in *Archiv für Begriffsgeschichte XLII*, Bonn, Bouvier, pp. 161-261.

⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1996, p. 22 ; orig. : *Also sprach Zarathoustra I-IV (= KSA 4)*, Munich, dtv / de Gruyter 1988, p. 14.

Tzara s'avère en effet proche de Nietzsche – bien entendu d'un Nietzsche désormais « dadasophe » ayant dépassé le Nietzsche « avant-gardiste » – en faisant précéder l'affirmation de la vie d'une négation qui ne connaît aucun corrélat dialectique. Ce n'est qu'à travers le refus de toute synthèse que DADA peut accéder à cette force vitale qu'est la vie. Celle-ci s'affirme par conséquent sous forme de création *ex nihilo* – à l'instar de ce monde produit par un tableau :

Ce monde n'est pas spécifié ni défini dans l'œuvre. Il appartient dans ses innombrables variations au spectateur. Pour son créateur, il est cause et sans théorie. Ordre = désordre, moi = non-moi ; affirmation = négation : rayonnements suprêmes d'un art absolu.⁵¹

Toutefois, cet « art absolu » cherche à détruire le recueillement car la contemplation tend à se livrer au discours, pour cette raison, comme le constate Walter Benjamin, « il s'agissait avant tout de satisfaire à cette exigence : provoquer l'outrage public. [...] L'œuvre d'art acquit une qualité traumatique »⁵². En d'autres termes : DADA annihile la distance nécessaire pour la perception esthétique, *l'αίσθησις*. De même, le manifeste DADA, de fait l'anti-manifeste, doit être déclamé à haute voix, plus encore : être au centre d'une manifestation afin de créer une ambiance théâtrale et pathétique qui entraîne son public⁵³.

Formellement enterré entre 1921 et 1922, DADA continue pourtant à vivre. En 1923, le Néerlandais Theo van Doesburg répond à la question *Wat is dada ?*: « Dada veut être vécu »⁵⁴. Et il distingue DADA de ces mouvements d'avant-garde qui s'inscrivent dans ce grand récit appelé art en perpétrant la révolution permanente de la tradition :

Croire que le dadaïsme relève de la catégorie des nouveaux genres artistiques, comme l'impressionnisme, le futurisme, le cubisme ou l'expressionnisme, est une erreur. Dada n'est pas un mouvement artistique. Dada est un mouvement existentiel, sans détours, qui s'oppose à tout ce que nous pouvons nous représenter comme ayant une importance vitale.⁵⁵

⁵¹ T. Tzara, « Manifeste DADA 1918 », *op. cit.*, p. 362.

⁵² Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » *op. cit.*, pp. 734 sq.

⁵³ Cf. Aurélie Verdier, *L'ABCdaire de Dada*, Paris, Flammarion, 2005, p. 79.

⁵⁴ Theo van Doesburg, « Qu'est-ce que dada? », in M. Dachy (éd.), *Archives Dada. Chronique*, *op. cit.*, pp. 358-363, p. 360. Orig.: « Wat is dada? », in *De Stijl* 1923.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 361.

Dans un monde liberticide, l'impératif éthique de DADA ne cesse d'être une écharde dans la chair de l'art et de déployer de là son impulsion libertaire. Cet impératif est relevé par Guy Debord qui, en outre, propose une réponse au dilemme d'une avant-garde déchirée entre la volonté de récit et la volonté de négation, autrement dit : à l'impasse de la *révolution permanente de la tradition*. Cette réponse part du rapport conflictuel entretenu par les deux courants majeurs de l'avant-garde historique :

Le dadaïsme et le surréalisme sont à la fois historiquement liés et en opposition. Dans cette opposition, qui constitue aussi pour chacun la part la plus conséquente et radicale de son apport, apparaît l'insuffisance interne de leur critique, développée par l'un comme par l'autre d'un seul côté. Le dadaïsme a voulu *supprimer l'art sans le réaliser* ; et le surréalisme a voulu *réaliser l'art sans le supprimer*. La position critique élaborée depuis par les *situationnistes* a montré que la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même *dépassement de l'art*.⁵⁶

Dans la démarche situationniste, il s'agit, malgré sa revendication de la dialectique⁵⁷, plutôt d'un *dépassement nietzschéen* (« Überwindung ») que d'un *dépassement hégélien* (« Aufhebung »). Et les « aspects inséparables » de ce dépassement peuvent être rapprochés des deux pulsions qui, selon Nietzsche, agissent dans l'art : l'apollonien et le dionysiaque⁵⁸. Seul un art assumant ce dualisme est digne d'être appelé art – et non pas un concept abstrait défini par l'esthétique. De même, comme l'a voulu démontrer la critique situationniste, la volonté de récit et la volonté de négation agissent simultanément sans pour autant arriver à une fin quelconque : « Vous ne pouvez rien construire qui ne soit pourri » (Ribemont-Dessaignes). Il n'y a pas d'art supérieur, comme Nietzsche n'a jamais cru en l'avènement du surhomme – ou comme l'individualité ne sera jamais réellement poussée à cet extrême qui la transformera en NOUS par l'incorporation de la totalité de l'humain dans ce nouveau MOI (qu'on peut qualifier avec Nietzsche de « supérieur » voire de « surhumain ») prôné par Hausmann. Le rire du δῖαβολος DADA continue à

⁵⁶ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, pp. 185sq.

⁵⁷ Cf., par exemple, *ibid.*, p. 206 (§ 206).

⁵⁸ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Michel Haar et al., Gallimard, « Folio essais », 2004, p. 27 ; orig. : *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, in *KSA 1*, Munich, dtv / de Gruyter, 1988, p. 25.

éclater. Et ce que propose Debord s'inscrit dans le mouvement DADA de l'après 1921⁵⁹. Ainsi, presque octogénaire, Hausmann proclame le *veni vidi vici* d'un mouvement qui continue à vivre malgré tout : « Dada kam, sah und siegte und Dada lebt. »⁶⁰

Bibliographie

- BALL Hugo, « Manifeste à l'occasion de première soirée Dada à Zurich, le 14 juillet 1916 », in Marc Dachy (éd.), *Archives Dada. Chronique*, Paris, Hazan, 2005, p. 14.
- BALL Hugo, « Das erste dadaistische Manifest », in *Das erste dadaistische Manifest: und andere theoretische Schriften*, textes édités par Karl-Maria Guth, Berlin, Hoffenburg, 2016, pp. 21-22.
- BALL Hugo, « Kandinsky », in *Das erste dadaistische Manifest: und andere theoretische Schriften*, texte édité par Karl-Maria Guth, Berlin, Hoffenburg, 2016, pp. 22-35.
- BARTHES Roland, « L'Ancienne Rhétorique. Aide-mémoire », in *Recherches rhétoriques* (= *Communications* 16), Paris, Seuil, « Points / essais », 1994, pp. 245-340.
- BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [traduit par Pierre Klossowski], in *Gesammelte Schriften I.2*, éd. par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. Suhrkamp, 1974, pp. 709-739.
- BENN Gottfried, *Gesammelte Werke II*, Frankfurt a. M., Zweitausendeins, 2003.
- BÜRGER Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, « Edition », 1974.
- BÜRGER Peter, *Théorie de l'avant-garde*, traduit par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2013.
- CORTANZE Gérard de, « Dada et le surréalisme entre révolte et révolution », in *Magazine littéraire* [dossier : *Éloge de la révolte*], n° 365, avril 1998, p. 49.
- DACHY Marc, *Dada & les dadaïsmes*, Gallimard, « Folio essais », 2010.
- DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001.
- DOESBURG Theo van, « Qu'est-ce que dada? », in Marc Dachy (éd.), *Archives Dada. Chronique*, Paris, Hazan, 2005, pp. 358-363.
- FÄHNDELS Walter, Art. « Manifest » in Gert Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik V*, Tübingen, Niemeyer 2001, pp. 927-930.
- FAUCHEREAU Serge, *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, Paris, Denoël, 2001.

⁵⁹ Cf. le chapitre « Hausmann et les situationnistes », in M. Dachy, *Dada & les dadaïsmes*, op. cit., pp. 508-510.

⁶⁰ Raoul Hausmann, « Dadaspruch für Österreich [manuscrit du 27 juin 1965] », in Karl Riha, *Da Dada da war ist Dada da. Aufsätze u. Dokumente*, Munich, Hanser, 1980, p. 138.

- FÖRSTER Iris, *Die Fülle des Nichts: wie Dada die Kontingenz zur Weltanschauung macht*, München, Verlag Meidenbauer, Forum für Europäische Literatur, 2005.
- FONDANE Benjamin, *Faux Traité d'esthétique. Essai sur la crise de la réalité*, présenté par Ann Van Sevenant, Pais, Paris Méditerranée, 1998.
- FONDANE Benjamin, « Signification de Dada [inédit] », in Michel Carassou / Petre Raileanu (éd.), *Fondoianu / Fondane et l'avant-garde*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, Bucarest, Fondation Culturelle Roumaine, 1999, pp. 76-82.
- FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur », in *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris. Gallimard, « Quatre », 2001, pp. 817-849
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Faust. Eine Tragödie*, in *Werke (Hamburger Ausgabe) 3*, Munich, C.H. Beck, texte établi par Erich Trunz, 1981.
- GOMBRICH Ernst, *Kunst & Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin, Phaidon, 2002.
- HAUSMANN Raoul, « Dadaspruch für Österreich [manuscrit du 27 juin 1965], in Karl Riha, *Da Dada da war ist Dada da. Aufsätze u. Dokumente*, Munich, Hanser, 1980, p. 138.
- HAUSMANN Raoul, « Zu Kommunismus und Anarchie », in *Bilanz der Feierlichkeit*, in *Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933. Band 1*, textes édités par Michael Erlhoff, München, edition Text + Kritik, « Frühe Texte der Moderne », 1982, pp. 27-32.
- HAUSMANN Raoul, « Schnitt durch die Zeit », in *Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933. Band 1*, textes édités par Michael Erlhoff, München, edition Text + Kritik, « Frühe Texte der Moderne », 1982, pp. 71-82.
- HAUSMANN Raoul, « [Dada] [Berlin] 28.4.1918 Typoskript-Durchschlag [inédit] », in Eva Züchner, *Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin 1900-1933. Unveröffentlichte Briefe, Texte, Dokumente aus den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie*, Berlin, Berlinische Galerie: Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 1998, pp. 70-7.
- HAUSMANN Raoul, « Matériau de la peinture sculpture architecture », in Marc Dachy (éd.), *Archives Dada. Chronique*, Paris, Hazan, 2005.
- JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2002.
- KANDINSKY Wassily, « Über Bühnenkomposition », in W. Kandinsky et Franz Marc (dir.), *Der Blaue Reiter [1912]. Dokumentarische Neuausgabe*, texte édité et documenté par Klaus Lankheit, Munich / Zurich, Piper, 2002, pp. 189-208.
- KUHNLE Till R., « Der Ekel auf hoher See. Begriffsgeschichtliche Untersuchungen im Ausgang von Nietzsche », in: *Archiv für Begriffsgeschichte XLII*, Bonn, Bouvier, pp. 161-261.
- KUHNLE Till R., Art. « Querelle » in Gert Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik VII*, Tübingen, Niemeyer 2005, pp. 503-523.

- KUHNLE Till R., « Die permanente Revolution der Tradition – oder die Wiederauferstehung der Kunst aus dem Geist der Avantgarde? », in Hans Vilmar Geppert / Hubert Zapf (dir.), *Theorien der Literatur II*, Tübingen, A. Francke, 2005, pp. 95-133.
- KUHNLE Till R., « Pereat manifestum – fiat ars ! À propos de quelques faux traités d'esthétique », in *Cahiers Benjamin Fondane*, n° 10, 2007, 57-74.
- MARINETTI Filippo Tommaso, *Manifeste du futurisme* [publié par le 'Figaro' le 20 février 1909] », in Giovanni Lista, *Le Futurisme. Textes et manifestes. 1909-1944*, Paris, Champ Vallon, « Les classiques de Champ Vallon », 2015, pp. 93-96.
- NIETZSCHE Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, in *KSA 1*, Munich, dtv / de Gruyter, 1988.
- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Michel Haar et al., Gallimard, « Folio essais », 2004.
- NIETZSCHE Friedrich, *Also sprach Zarathustra I-IV (= KSA 4)*, Munich, dtv / de Gruyter 1988.
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1996.
- NIETZSCHE Friedrich, *Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophiert*, in *KSA 6*, München, dtv / de Gruyter 1988.
- NIETZSCHE Friedrich, *Crépuscule des idoles ou comment philosopher à coups de marteau*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Jean-Claude Hémerly, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2002.
- ONFRAY Michel, *L'Ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*, Paris, Flammarion, 2012.
- PICABIA Francis, « Manifeste Cannibale Dada », in *Écrits 1913-1920*, textes réunis et présentés par Olivier Revault d'Allones, Paris, Pierre Belfond, 1975.
- RIBEMONT-DESSAIGNES Georges, « Ce qu'il ne faut pas dire sur l'art [1921] », in *Manifestes, poèmes, nouvelles, articles, projets, théâtre, cinéma, chroniques (1915-1929)*, nouvelle édition revue et présentée par Jean Pierre Bergot, Paris, Éditions Ivrea, 1994, pp. 25-30.
- RIOUT Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000.
- SALAZAR-FERRER Olivier, « Rimbaud le voyou et la crise ontologique du poème », in *Cahiers Benjamin Fondane* 9, 2006, pp. 73-82.
- SANOUILLET Michel, *DADA à Paris*, édition nouvelle, revue et augmentée par Anne Sanouillet, préface de Michèle Humbert, Paris, CNRS Éditions, 2005.
- SIMMEL Georg, « Der Konflikt der modernen Kultur. Ein Vortrag [1918] », in *Gesamtausgabe XVI*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1999.
- TZARA Tristan, « Manifeste DADA 1918 », in *Œuvres complètes I. 1912-1924*, Paris, Flammarion, 1975, pp. 359-367.

TZARA Tristan, « Pour faire un poème dadaïste », in *Œuvres complètes I. 1912-1924*, Paris, Flammarion, 1975, p. 382.

VERDIER Aurélie, *L'ABCdaire de Dada*, Paris, Flammarion, 2005.

WYSS Beat, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Monderne*, Köln, Dumont, 1996.

Till R. Kuhlme is Professor of comparative literature at the University of Limoges. His areas of interest are: the political theology in literature, European moralists (from 16th to 21st century), the existential thinking, francophone contemporary literatures, cinema aesthetics, literary theory (existential analysis), Nietzsche and the avant-gardes, the concept of adventure, European novel from the interwar period, the nouveau roman (Claude Simon), and the libertarian thinking. He is the author of several books – recently: (dir. with Jacqueline Bel) *Pirates – aventuriers – explorateurs*, Aix-la-Chapelle, Shaker, 2016. An essay on Nietzsche and the avant-gardes is about to be published *Die fröhlichen Jahre des Übermenschen*, Tübingen, Stauffenburg (in press for 2016). Also in preparation: *Le roman d'aventures libertaire. Essai* (2017).

