

Dada et le cinéma: histoire(s), (anti-)esthétique, langage

IOAN POP-CURȘEU¹

Abstract: *Dada and Cinema: History(-ies), (Anti-)Aesthetics, Language.* This paper tries to propose a survey of the Dadaist cinema, from a historical and (anti-)aesthetical point of view, with an accent on great authors such as Man Ray, René Clair and Marcel Duchamp. Some major characteristics of Dadaist cinema are discussed here, such as the formal innovations, the tendency to abstraction (Hans Richter, Viking Eggeling), the special effects, as well as a main theme, which is the criticism of bourgeois society (in *Entracte – Intermission* by René Clair, 1924). An important focus is put on the question of language in Dadaism in general and in cinema in particular. The work of Marcel Duchamp, *Anémic cinéma*, is seen as a paradigmatic reflection on the condition of language and on its always changing significations.

Keywords: Dadaism, cinema, history, (anti-)aesthetics, language, Man Ray, René Clair, Marcel Duchamp.

Il est sans doute vrai qu'une des perspectives les plus courantes dans l'histoire du cinéma est de présenter l'évolution du septième art en fonction des grands courants qui ont dominé la scène artistique mondiale à partir de 1895. On a donc pu parler d'impressionnisme et d'expressionnisme cinématographique, de films surréalistes, du réalisme socialiste du cinéma soviétique, etc., ceci surtout parce que, souvent, les réalisateurs se revendiquaient eux-mêmes de tel ou tel courant artistique, dont ils essayaient d'appliquer les principes.

Une question majeure qui mérite d'être posée est si le film dada existe², vu que le dadaïsme, à commencer par 1916, a eu des réalisations *majeures* (mais cet adjectif est absurde, rapporté à Dada !) dans la littérature, la peinture,

¹ Université Babeș-Bolyai ; ioancurseu@yahoo.com

² Thomas Elsaesser est un de ceux qui soulèvent le problème de l'(in)existence du film dadaïste dans son étude « Dada/ Cinema », in *Dada and Surrealist Film*, MIT Press, 1996, pp. 13-27.

la musique, le théâtre. Techniquement parlant, on peut faire des délimitations très claires, en partant d'un principe chronologique, associé à un principe de l'appartenance. C'est-à-dire : n'importe quel cinéaste proche des groupes dada actifs à Zurich, Paris, New York, Berlin, Cologne, Dresde, Barcelone peut être intégré dans la cinématographie dadaïste, surtout par des œuvres réalisées entre 1916 et 1924. Le deuxième repère chronologique n'est pas aléatoire, car c'est à la fin de cette année que paraît le *Premier Manifeste du surréalisme* de Breton, tandis que le mouvement dada se dissout, mais sans que son esprit se perde. Man Ray, par exemple, auteur d'un très court et dadaïste film, *Le Retour à la raison* (1923), qui a accompagné la soirée du *Cœur à barbe*, animée par Tristan Tzara, est resté assez fidèle à l'« esthétique » dadaïste dans ses films ultérieurs : *Emak Bakia* (1926), *L'Étoile de mer* (1928) et *Le Mystère du château de dé* (1929)³. Je reviendrai sur Man Ray plus bas.

Le corpus du film dada doit être pensé en fonction de la chronologie et de la structure des groupes artistiques, mais aussi en fonction des auteurs, parce que – en vertu d'un principe de « liberté » souvent clamé – chaque artiste s'est senti libre de créer son propre univers de (non-)sens et de représentations. Man Ray, Viking Eggeling, René Clair, Hans Richter, Marcel Duchamp, auxquels on peut ajouter quelques autres, par exemple Benjamin Fondane avec son film tardif, *Tararira* (1936), peuvent être inscrits dans l'histoire du cinéma comme les grands cinéastes dada. La diversité, le manque d'une formule fixe, paralysée et paralysante, sont donc parmi les premiers aspects qui viennent à l'esprit quand on réfléchit au film dada, mais cela ne veut pas dire qu'il est impossible de tracer quelques lignes d'analyse esthétique, utiles au moins du point de vue didactique.

En premier lieu, je soulignerais que dans le film dada la narration, dans son sens classique, n'existe pas. Il n'y a pas d'histoire qui repose sur une perspective narrative, pas de temps déterminé en relation avec un espace (décor cohérent), mais ce qui subsiste, c'est l'importance capitale accordée au rythme. Les images s'enchaînent selon les besoins du contraste ou de l'analogie (besoins poétiques, en dernière analyse), en supprimant l'histoire. Même là où une histoire semble s'esquisser, comme dans *L'Étoile de mer* de Man Ray, sur un scénario de Robert Desnos, où il s'agit au fond d'un triangle amoureux, l'intérêt des spectateurs se fixe surtout sur la poésie des images en liberté, pas sur l'aspect diégétique.

³ Sur les films de Man Ray, voir Kim Knowles, *A Cinematic Artist. The Films of Man Ray*, Peter Lang, 1976.

Le refus de la narration classique va main dans la main avec l'intérêt pour l'abstrait (promu aussi à travers la poésie et les manifestes dadaïstes) : « Dada est l'enseignement de l'abstraction », proclamait d'ailleurs Tristan Tzara dans son *Manifeste Dada 1918*⁴. Dans cet esprit, Hans Richter et Viking Eggeling ont créé, dans les années 20, les premiers films abstraits de l'histoire du cinéma. *Rhythmus 21* ou *Rhythmus 23* de Richter, réalisés au plus fort du courant dadaïste, misent sur la rigueur des formes géométriques, à la manière des compositions picturales de Theo van Doesburg ou Piet Mondrian, figures-clé du mouvement *De Stijl*, sorte de branche hollandaise du dadaïsme⁵. La *Symphonie diagonale* (1924) de Viking Eggeling explore la poésie des formes dans l'espace. Man Ray ou Marcel Duchamp, en tant que cinéastes, n'ont pas été non plus immuns aux séductions de l'abstractionnisme. Il n'est que de rappeler, à ce propos, que le film de Duchamp, *Anémic cinéma* (1926), est construit sur le motif de la spirale, qu'on retrouve dans ses expériences avec les « rotores » en 1935⁶.

Le détachement de la narration et du réalisme a signifié pour le film dada une ouverture sans précédent envers les expériences optiques et les jeux avec les nerfs des spectateurs. Dans *Le Retour à la raison*, par exemple, Man Ray utilise la technique des « rayographies », c'est-à-dire l'impression d'objets sur la pellicule photosensible, par contact direct. La rayographie, ou photo sans appareil, a été d'ailleurs largement pratiquée par d'autres dadaïstes, avant d'être « découverte » et baptisée par Man Ray : Christian Schad est un de ceux-là. Tristan Tzara voit dans cette technique « une nouvelle forme plastique susceptible de subvertir l'art, la peinture et la photographie elle-même »⁷. Man Ray crée dans *Le Retour à la raison* une danse fascinante de punaises et d'épingles à couture, alterné avec le mouvement hypnotique d'un carrousel et terminé sur une belle image des seins de Kiki de Montparnasse, vu dans la lumière alternée de rayons (*Ray-ons*) filtrés à travers un store. On n'a peut-être jamais rendu un si bel hommage aux seins d'une maîtresse et d'une muse

⁴ Tristan Tzara, *Manifeste Dada 1918*, in *Œuvres complètes*, tome 1, 1912-1924, Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 363.

⁵ Sur Hans Richter, voir aussi Guido Aristarco, *Cinematografia ca artă. Istoria teoriilor filmului*, București, Meridiane, 1965, pp. 141-149. L'auteur italien met en évidence la dette de Richter envers le cubisme, ce que l'on ne saurait nier.

⁶ Calvin Thomkins, *The World of Marcel Duchamp 1887-1968*, New York, Time-Life Books, 1966, pp. 148, 152-153.

⁷ Clément Chéroux, « Tzara, fil rouge du photogramme à travers l'Europe », in *Tristan Tzara, l'homme approximatif. Poète, écrivain d'art, collectionneur*, Musées de la ville de Strasbourg, 2015, p. 257.

que dans ce film où le figuratif se charge des beautés de l'abstrait ! Par ailleurs, la légende dit que *Le Retour à la raison* aurait été réalisé sous urgence, au moment où Tzara aurait montré à Man Ray le programme de la soirée du 6 juillet 1923, où l'Américain figurait en tant que producteur d'un film dada : le projet aurait été mis sur pied en une journée et demie⁸. Tzara note l'impression puissante produite sur lui par le film de Man Ray, mais il le fait dans le registre de l'analogie poétique, ce qui pourrait marquer la parenté profonde entre cinéma et poésie :

Les images ressemblaient à une tempête de neige dont les flocons voleraient dans tous les sens au lieu de tomber, et qui se transformeraient en un champ de marguerites, comme si la neige, cristallisée, devenait fleur...⁹

Entre parenthèses soit dit, c'est toujours lors de la soirée du *Cœur à barbe* qu'on a projeté *Rhythmus 21*, film abstrait de Hans Richter, qui faisait un pendant merveilleux au *Retour à la raison*. Dans l'horizon des expériences visuelles qui frisent l'abstraction, il faudrait citer aussi la danse des cols de chemise d'*Emak Bakia*. À partir de cet élément concret, réel, Man Ray invente un vertige des formes qui rappellent parfois l'insertion dans l'espace des sculptures abstraites de Brancusi, bon ami à la fois de Man Ray et de Tristan Tzara. À ce propos, quel meilleur témoignage que cette photo de 1921, prise dans l'atelier de Brancusi par Man Ray, où on les voit en compagnie de Tristan Tzara et de Marcel Duchamp¹⁰ ? Dans *Emak Bakia*, le spectateur assiste à une danse des transformations, où les formes découlent l'une de l'autre, dans une dynamique permanente, qui efface la forme de départ – le col de chemise – jusqu'à le faire devenir jeu d'ombres et de lumière sur le sol d'un bâtiment...

⁸ Sur cette fameuse soirée qui a marqué la rupture entre Dada et les futurs surréalistes, voir François Buot, *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution Dada*, Paris, Grasset, 2002, pp. 162-164 (chapitre « Bataille rangée au théâtre ») ; Marius Hentea, *Tata Dada. Adevărata viață și celestele aventuri ale lui Tristan Tzara*, Bucarest, Tracus Arte, 2016, pp. 212-216.

⁹ Cité dans *Dada*, Catalogue publié sous la direction de Laurent Le Bon à l'occasion de l'exposition *Dada*, présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006, p. 666.

¹⁰ Voir la photo sur le site du Centre Pompidou :

<https://www.centrepompidou.fr/cpo/resource/c9bean/rynarL9> (consulté le 30 septembre 2016). Voir aussi Fr. Buot, *op. cit.*, pp. 134-137. Tristan Tzara décrit la sculpture de Brancusi comme suit, *Œuvres complètes, éd. cit.*, pp. 619-620 : « un art non imitatif » ; « une idée fluide dans la matière dure » ; « la façon d'envisager le monde de Brancusi n'est pas analytique mais tient des idées universelles ». Peut-être ces caractéristiques pourraient-elles s'appliquer aussi au cinéma dadaïste ?

Dans un enchaînement naturel, il faut préciser que les cinéastes dadaïstes ne refusent pas l'utilisation de ce qui s'appellerait aujourd'hui *effets spéciaux* : l'altération de la clarté de l'image par l'interposition de filtres devant l'objectif de la caméra (*L'Étoile de mer*), des trucages mécanico-théâtraux (comme le dessin sur les paupières d'une femme d'une paire d'yeux ouverts, ce qui donne au spectateur une sensation d'étrangeté lorsque celle-ci cligne des yeux), des accélérations et des ralentissements, des surimpressions, l'ouverture et la fermeture en fondu (*fade in fade out*), le fondu enchaîné (*dissolve into*) et l'alternance frappante de plans à contenu et à dimension divergents... Un film dada, peut alterner, par exemple, le gros plan d'un visage et un plan d'ensemble, et puis passer à une image complètement abstraite, le tout par des coupures de montage très brusques ou, au contraire, par des enchaînements plus fluides. Ce qu'on suit, c'est toujours la surprise, le choc, le scandale et la mise des spectateurs dans une situation inconfortable.

Du point de vue thématique, le thème principal du film dada, qu'il « partage » avec les autres formes d'expression artistique du dadaïsme, mais aussi avec toute l'avant-garde historique, c'est la critique de la bourgeoisie. N'oublions pas que, dès les premiers moments du Cabaret Voltaire, en 1916, les jeunes révoltés rendaient la bourgeoisie responsable de la ferveur militariste qui avait saisi l'Europe, ainsi que de toutes les horreurs de la Première Guerre Mondiale. Les bourgeois ne comprennent pas l'art, salissent la morale et prennent l'esclavage le plus bas pour de la liberté. Il n'y a qu'à relire les manifestes de Tristan Tzara, pour voir à quel point la critique de la bourgeoisie par les dadaïstes était mordante :

Nous ne reconnaissons aucune théorie. Nous avons assez des académies cubistes et futuristes : laboratoires d'idées formelles. Fait-on l'art pour gagner de l'argent et caresser le gentil bourgeois ? Les rimes sonnent l'assonance des monnaies et l'inflexion glisse le long de la ligne du ventre de profil. [...]

Le contrôle de la morale et de la logique nous ont infligé l'impassibilité devant les agents de police – cause de l'esclavage, – rats putrides dont les bourgeois ont plein le ventre, et qui ont infecté les seuls corridors de verre clairs et propres qui restèrent ouverts aux artistes. 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 des bandits qui déchirent et détruisent les siècles. [...]

L'esprit bourgeois, qui rend les idées applicables et utiles, veut donner à la poésie le rôle invisible de principal moteur de la machine universelle : l'âme pratique. Avec son aide on rendra le Christ aux hommes : expressionnisme. De cette manière, tout se laisse organiser et fabriquer.¹¹

Mais attention ! Avec cette critique âpre de la bourgeoisie, Tzara ne devient pas (encore) un communiste, comme l'ont voulu certains – il faut attendre la guerre d'Espagne et la deuxième guerre mondiale pour qu'il s'engage dans une activité politique soutenue. D'ailleurs, tout le mouvement dada de Zurich est foncièrement opposé à la politique, quelle qu'elle soit, de gauche ou de droite (ce qui n'est pas le cas des dadaïstes de Berlin, par exemple). À ce propos, il ne faut pas oublier que Tzara pouvait encore déclarer en 1927 :

Je considère que la poésie est le seul état de vérité immédiate. La prose par contre est le prototype du compromis envers la logique et la matière. Reconnaître le matérialisme de l'histoire, le dire en phrases claires même dans un but révolutionnaire, ceci ne peut être que la profession de foi d'un habile politicien : un acte de trahison envers la *Révolution perpétuelle* la révolution de l'esprit, la *seule* que je préconise, la seule pour laquelle je serais capable de donner ma peau, parce qu'elle n'exclut pas la *Sainteté du moi*, parce qu'elle est ma Révolution, et parce que pour la réaliser je n'aurai pas besoin de la souiller à l'aide d'une lamentable mentalité et mesquinerie de marchand de tableaux. Les conquêtes de la liberté individuelle ont été payées avec tant de souffrances, au prix de tant de renonciation et de courage que je ne puis appeler que frivoles et opportunistes, les habiles recollages à l'idée marxiste de ces joyeux renégats de la pensée individualiste.

Le communisme est une nouvelle bourgeoisie partie de zéro ; la révolution communiste est une forme bourgeoise de la révolution. Elle n'est pas un état d'esprit mais une « regrettable nécessité ». Après elle, l'ordre recommence. Et quel ordre ! Bureaucratie, hiérarchie, Chambre des députés, Académie française.¹²

¹¹ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, éd. cit., pp. 361 (*Manifeste Dada 1918*), 366 (*Manifeste Dada 1918*), 402 (*R. Huelsenbeck*, « *Prières fantastiques* »).

¹² *Marchez au pas*. Tristan Tzara parle à « *Integral* », in *Integral*, Anul III, aprilie 1927, p. 7.

Le film le plus illustratif dans le sens d'une critique corrosive de la bourgeoisie me semble *Entracte* (1924), à la réalisation duquel ont collaboré quelques figures majeures du mouvement dada : René Clair (direction), le peintre Francis Picabia (scénario), le compositeur Erik Satie (musique). Picabia vaut quelques lignes, car, à côté de Tzara, c'est un des personnages les plus dadas qui existent : peintre, poète, éditeur, mécène, dandy, il a été un merveilleux passeur de l'esprit dadaïste sur la route tortueuse : Zurich-Barcelone-Paris-New York...

De la même manière que *Le Retour à la raison*, *Entracte* aussi est un intermède pour un spectacle des Ballets Suédois, conçu en collaboration par Picabia et Satie. Le film comprend une série d'événements étranges qui renversent les conventions du bon sens et de l'honorabilité bourgeoise. Par exemple, un des centres d'intérêt est une ballerine d'opéra en tutu, dont on filme le corps de bas en haut, comme en une sorte de dépouillement érotique. Bien entendu, les spectateurs, tout particulièrement les hommes, attendent avec un frisson quasi-sexuel de voir les seins serrés dans le corset et le visage langoureux. La première fois que la danseuse est visible en entier, son positionnement en contre-jour ne nous permet pas de distinguer quoi que ce soit ; ultérieurement, la caméra monte le long du corps et nous dévoile, ironiquement, un visage barbu et des yeux couverts de lunettes, en faisant exploser le système de la dangereuse *concupiscentia oculorum* qui nous avait complètement dominés. C'est à ce moment précis que l'esthétique bascule dans l'anti-esthétique. La dernière partie du film comprend le spectacle d'un enterrement, qui se transforme en une folle poursuite dans les rues de Paris. Le montage dynamique auquel recourt René Clair montre cette course en alternance avec des images de *montagne russe*. Le corbillard est tiré par un chameau et deux gros jambons pendent à ses côtés (allusion probable au fait que pour le bourgeois le ventre est plus important que la solennité du moment), le mort ressuscite et fait disparaître les poursuivants à l'aide d'une baguette magique, etc. Devant une œuvre troublante, ironique, loufoque, telle qu'*Entracte*, le spectateur bourgeois – qui cherche dans l'art une délectation tranquille ou une stimulation des sens – perd ses repères et n'arrive plus à y déceler un sens.



Fig. 1. René Clair, *Entracte*

Cette critique de la bourgeoisie, de son hypocrisie et de ses attentes par rapport à l'art passe dans le film surréaliste et trouve de nouvelles dimensions dans la création de Salvador Dali et Luis Buñuel¹³. Mais le surréalisme – bien qu'il ait des racines beaucoup plus profondément enfoncées dans le dadaïsme qu'il ait jamais voulu le reconnaître – est une autre histoire, étant centré sur le rêve et sur l'exploration du subconscient, tandis que le dadaïsme se concentre sur les problèmes du langage et de la communication. Dans l'activité dada, tout est jeu de mots, exploration du (non-)sens, subversion de la langue corrompue par le journalisme, recherche d'un langage universel. Tous ces traits sont visibles dans l'activité et les réflexions de Tristan Tzara, depuis les provocations zurichoises de 1916, jusqu'aux investigations des

¹³ Voir notamment Matthew Gale (ed.), *Dali & film*, Londres, Tate Publishing, 2007.

anagrammes dans les œuvres de Villon et Rabelais, ou bien chez Hugo Ball, dans les notes de son journal *La Fuite hors du temps* : « Je veux le mot là où il s'arrête et là où il commence. Dada, c'est le cœur des mots. »¹⁴

Le film dada non plus ne me semble pas opaque à la question du langage ; au contraire, son traitement avec des moyens spécifiquement filmiques me semble être un des grands points d'intérêt du mouvement dada. Comme beaucoup de poètes du début du 20^{ème} siècle, les dadaïstes sont attirés par le film car ce nouveau moyen d'expression visuelle promet de suspendre les difficultés de communication que soulèvent les langues historiques. Eggeling et Richter ont cherché d'ailleurs, au même titre que des poètes tels Tzara, Ball ou Benjamin Fondane, une sorte de langue universelle de l'art. En 1920, ils ont envoyé un essai intitulé *Universelle Sprache* à plusieurs personnes célèbres, entre autres Albert Einstein. Le « langage universel » des arts visuels aurait conduit à la fondation d'une nouvelle humanité et d'une vie universelle¹⁵. Il va sans dire que les films abstraits réalisés par Richter et Eggeling doivent être compris aussi comme des sortes de démonstrations pratiques des réflexions sur le langage universel.

Marcel Duchamp, par son film de 1926, *Anémic cinéma*, me semble occuper une place centrale dans les débats dadaïstes autour du langage. Déjà les deux mots du titre, un nom et un adjectif, le second étant l'anagramme du premier, placent le spectateur dans un registre spécifique de l'interprétation. Les six minutes du film se constituent d'une alternance de diverses formules graphiques de la spirale, avec des disques qui tournent dans le sens inverse des aiguilles d'une montre et contiennent des phrases écrites en majuscules. Or, ces phrases, parfaitement cohérentes du point de vue grammatical, sont de radicales mises en question du sens. Par cela, Duchamp anticipe Noam

¹⁴ Hugo Ball, *Dada à Zurich. Le mot et l'image (1916-1917)*, Traduction de l'allemand et notes de Sabine Wolf, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Les Presses du réel, 2006, p. 11. Voir aussi pp. 20, 21, 29, 30 (« les noms et les mots anciens disparaîtront »), 45 (« les deux tiers des mots aux sonorités merveilleusement plaintives, auxquelles l'esprit humain ne saurait résister, proviennent de textes magiques des temps immémoriaux »), 46 (« nous avons maintenant fait tellement évoluer la plasticité du mot »), 48 (« le vocable, investi de magie, a invoqué et engendré une phrase *nouvelle*, qui n'est plus conditionnée ni liée par aucun sens conventionnel »), 51 *sqq.*, 62-64, 96 (« Comment faire pour restituer au mot son pouvoir ? »), 116 (« Le langage des signes est-il l'authentique langue du paradis ? »), 123 (« exiger [...] la fusion des mots et des choses »), 126, 127.

¹⁵ R. Bruce Elder, « Hans Richter and Viking Eggeling: The Dream of Universal Language and the Birth of Absolute Film », in *Avant-Garde Film*, Edited by Alexander Graf and Dietrich Scheunemann, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 3-53.

Chomsky avec sa phrase qui a fait carrière « Colorless green ideas sleep furiously. » (*Syntactic structures*, 1957). Duchamp construit des anagrammes et d'autres jeux linguistiques subtils, propose des glissements entre le sens propre et le sens figuré des mots, utilise de manière originale des expressions idiomatiques, se sert d'homophonies afin d'ironiser les spectateurs et de renverser leurs préjugés sur le langage et la signification. Parfois, les mots se voient en miroir, tout comme dans le titre *Anémic cinéma*, formule qui a une disposition graphique très significative.



Fig. 2. Anagrammes de Duchamp

Les phrases de Marcel Duchamp sont, au fond, des énoncés poétiques d'une extrême subtilité. En voici quelques-unes, accompagnées de brèves notes marginales :

« L'enfant qui tête est un souffleur de chair chaude et n'aime pas le chou-fleur de serre chaude. » [Cela rappelle un jeu d'enfants dans lequel il s'agit de prononcer vite des phrases pleines de mots homophoniques, afin de produire des cacophonies ou des contre-sens. Le roumain a un exemple célèbre : « Eu pup poala popii, popa pupă poala mea. » Duchamp récidive dans un autre disque, avec une phrase encore plus difficile à prononcer en vitesse, autant sont subtiles les nuances phonétiques de la série d'anagrammes : « Esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis. »]

« On demande des moustiques domestiques (demi-stock) pour la cure d'azote sur la Côte d'Azur. » [La manière dont Duchamp sait combiner les mêmes phonèmes afin d'obtenir plusieurs mots et syntagmes différents est remarquable. Le résultat est un énoncé absurde, qui est une subtile parodie de la petite annonce et de tout le discours publicitaire et touristique. D'ailleurs, les dadaïstes sont passés maîtres dans l'art de la fausse publicité à but ironique !]

« Avez-vous déjà mis la moelle de l'épée dans le poêle de l'aimée ? » [C'est ici la plus belle formule des disques de Duchamp, mais aussi la plus complexe du point de vue de l'utilisation du langage. D'un point de vue littéral, c'est une phrase absurde, surtout quand on la lit. Les allusions érotiques deviennent claires à une lecture figurale du texte de Duchamp. Il suffit de penser que « l'épée » est une métaphore courante pour désigner le pénis dans plusieurs langues. *Vagina*, dans le sens originaire latin, ne signifie autre chose que fourreau de l'épée. Cette interprétation est étayée par « moelle », dont la couleur jaune-blanche renvoie au sperme. Plus encore, « le poêle » se trouve, en fait, au centre d'un jeu homophonique, car en français le mot se prononce de la même manière que « poil ». Mais « poil » désigne clairement la pilosité des régions intimes, le plus souvent pudiquement couvertes par des vêtements. « L'aimée », donc, ne peut avoir que des « poils » là où doit arriver la « moelle » jaune-blanche d'un certain glaive qui cherche sa *vagina* !]

« L'aspirant habite javel et moi j'avais l'habite en spirale. » [C'est ici que se trouve la clef de voûte du dispositif ironique dans lequel Duchamp a pris ses spectateurs. Le jeu linguistique est encore plein de connotations érotiques. *Habite javel* (qui ne connaît le fameux liquide chloré, utilisé pour le ménage) = *j'avais l'habite* (syntagme incompréhensible, puisque le verbe « habiter » s'écrit ainsi dans certaines conditions, qui ne sont pas celles de l'entourage grammatical donné). Si la phrase est réécrite comme suit : « j'avais *la bite* en spirale » (le mot en italiques se prononce exactement comme « l'habite »), les choses deviennent carrément absurdes... Mais l'absurde disparaît dans un vertige ironique quand on pense que les phrases de Duchamp alternaient avec des animations graphiques construites sur le motif visuel de la spirale. Or, ce que les spectateurs ont vu pendant six minutes quarante et une secondes, ce n'était pas autre chose que *la bite*, l'épée, le glaive de Duchamp tournoyant devant leurs yeux et inventant des jeux de langage destinés à en détruire la respectabilité et l'aura de sérieux bourgeois.]

Dans une sorte de conclusion provisoire, il faudrait dire que le film a occupé une place toute aussi importante que les autres arts dans les préoccupations des dadaïstes, même s'il s'agissait là d'une forme artistique encore très jeune. Illustratif pour l'esprit de la modernité, le film a constitué un repère (anti-)esthétique fondamental et a généré de nombreuses interpénétrations, surtout avec la poésie et la peinture. Parmi les peintres¹⁶, Francis Picabia, Serge Charchoune (plusieurs peintures intitulées *Mouvement d'un film peint*) ou bien Raoul Hausmann (*Dada Cino*, 1920) produisent des œuvres inspirées par la perception synthétique et les principes du montage sur lesquels se fonde l'expérience cinématographique. Raoul Hausmann est d'ailleurs l'auteur d'un essai intitulé *Cinéma synthétique de la peinture* (1918), où il défend le simultanisme comme caractéristique essentielle des nouvelles formes d'expression artistique¹⁷.

Quant à la littérature dada, Georges Ribemont-Dessaignes se montre très intéressé par le cinéma, tandis que Tristan Tzara, à son tour, intitule un cycle de poèmes *Cinéma calendrier du cœur abstrait Maisons* ou bien mentionne le cinéma dans le poème *L'Amiral cherche une maison à louer*, qui reste à ce jour le prototype du poème simultané dadaïste : « un métro mêle son cinéma la prore »¹⁸. D'ailleurs, jusqu'à la fin de sa vie, Tzara n'a jamais manqué de s'intéresser aux nouveautés cinématographiques¹⁹. On connaît sa défense, aux côtés des surréalistes, de *L'Âge d'or* de Buñuel, saboté par la Ligue des Patriotes²⁰. Il est clair que, sur le terrain des relations suivies cinéma-littérature, c'est le futurisme qui donne le ton, mais le dadaïsme apporte des tentatives plus solides d'hybridation du discours poétique avec les formules créatrices spécifiques du cinéma. Au fond, les dadaïstes contribuent plus que d'autres à imposer le concept de « ciné-poème », destiné à une évolution extraordinaire dans l'avant-garde historique et au-delà. *Emak Bakia* de Man Ray se proclame comme « cinépoème » et *L'Étoile de mer* se place dans le même registre. Le premier volume publié en français par Benjamin Fondane, *Trois scenarii. Ciné-poèmes* (1928), se nourrit de l'expérience du film dada et fait des renvois subtils à la création cinématographique de Man Ray.

¹⁶ Voir Jennifer Jane Wild, « *L'Imagination cinématographique* ». *The Cinematic Impression on Avant-Garde Art in France 1913-1929*, PhD Thesis, University of Iowa, 2006.

¹⁷ Raoul Hausmann, *Cinéma synthétique de la peinture*, in *Courrier Dada*, Paris, Allia, 2004.

¹⁸ *Cœuvres complètes*, éd. cit., pp. 492-493.

¹⁹ Hentea, *op. cit.*, p. 320.

²⁰ Henri Béhar, *Tristan Tzara*, Paris, OXUS, 2005, p. 243.

...Et puis, il ne faut pas oublier qu'une des « fumisteries » majeures des dadaïstes, pensé pour attirer le public, a été d'annoncer que le grand Charlie Chaplin aurait donné son adhésion à dada, idée lancée par Tristan Tzara depuis Zurich en 1919 et reprise à Paris en février 1920 quand *Le Journal du peuple* publiait la nouvelle que Charlot parlerait à l'une des matinées dada²¹. Et pourquoi pas ?

Bibliographie

- ARISTARCO Guido, *Cinematografia ca artă. Istoria teoriilor filmului*, București, Meridiane, 1965.
- BALL Hugo, *Dada à Zurich. Le mot et l'image (1916-1917)*, Traduction de l'allemand et notes de Sabine Wolf, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Les Presses du réel, 2006.
- BRUCE ELDER R., « Hans Richter and Viking Eggeling: The Dream of Universal Language and the Birth of Absolute Film », in *Avant-Garde Film*, Edited by Alexander Graf and Dietrich Scheunemann, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 3-53.
- BRUCE ELDER R., *Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*, Wilfrid Laurier University Press, 2008.
- CHÉROUX Clément, « Tzara, fil rouge du photogramme à travers l'Europe », in *Tristan Tzara, l'homme approximatif. Poète, écrivain d'art, collectionneur*, Musées de la ville de Strasbourg, 2015, pp. 243-257.
- GALE Matthew (ed.), *Dali & film*, Londres, Tate Publishing, 2007.
- HAGENER Malte, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam University Press, 2007.
- HENTEA Marius, *Tata Dada. Adevărata viață și celestele aventuri ale lui Tristan Tzara*, București, Tracus Arte, 2016.
- HOFFMANN Justin, « Hans Richter, Munich Dada and the Munich Republic of the Workers' Council », in Stephen C. Foster (éditeur), *Hans Richter : activism, modernism, and the avant-garde*, MIT Press, 1998, pp. 48-71.
- KNOWLES Kim, *A Cinematic Artist. The Films of Man Ray*, Peter Lang, 1976.
- KUENZLI Rudolf (ed.), *Dada and Surrealist Film*, MIT Press, 1996.

²¹ François Buot, *op. cit.*, pp. 94-95.

KUENZLI Rudolf E., « Man Ray's Films: From Dada to Surrealism », in *Avant-Garde Film*, Edited by Alexander Graf and Dietrich Scheunemann, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 93-104.

THOMKINS Calvin, *The World of Marcel Duchamp 1887-1968*, New York, Time-Life Books, 1966.

WILD Jennifer Jane, « *L'Imagination cinématographique* ». *The Cinematic Impression on Avant-Garde Art in France 1913-1929*, PhD Thesis, University of Iowa, 2006.

IOAN POP-CURȘEU (b. 4.02.1978, Ocna-Mureș) is Associate Professor at the Faculty of Theatre and Television, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca. He has defended his first PhD dissertation at the University of Geneva in 2007 (*De l'homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, theatre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire*), and the second at the Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca in 2011 (*Magic and Witchcraft in Romanian Culture*). In 2015, he defended his habilitation dissertation at Babeș-Bolyai University. His research interests are concerned with film aesthetics, art criticism and image theory, nineteenth-century literature and culture, as well as anthropological aspects of magic and witchcraft. He is the author of several books: *Nu știe stânga ce face dreapta. Două eseuri despre șovăielile gândirii critice* (2004), *Baudelaire, la plural* (2008), *Vasile Bologa (1859-1944), studiu monografic* (2010), *Magie și vrăjitorie în cultura română. Istorie, literatură, mentalități* (2013), *Manual de estetică* (2014). He wrote dozens of articles on various themes, writers and films.