

Dada

Le règne éphémère de la dérision et du hasard

Aliénor Ballangé

Numéro 277, mars-avril 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66297ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ballangé, A. (2012). Dada : le règne éphémère de la dérision et du hasard. *Séquences*, (277), 8–9.

Dada

Le règne éphémère de la dérision et du hasard

Le mouvement dada est aussi «réactif» qu'éphémère (1914-1925). Il voit le jour en Suisse, pays refuge de nombreux artistes pendant la Grande Guerre. Dans les années 1920, le mouvement se diffuse en Allemagne (Berlin), en France (Paris), puis aux États-Unis grâce à ses principaux disciples, Man Ray, Picabia et Duchamp, avant de céder la place, à la fin des années 1920, au surréalisme et au ready-made.

ALIÉNOR BALLANGÉ



DADA, CINÉMA PUR?

Émettre l'hypothèse que Dada est la plus pure expression du cinéma, c'est se confronter à deux objections majeures : comment le cinéma pourrait-il trouver son achèvement ontologique dans les années 1920, quelques années seulement après son invention, alors qu'il est encore muet et en noir et blanc ? Surtout, comment le cinéma pourrait-il pleinement s'épanouir dans un mouvement d'origine pictural ? Pour comprendre cette thèse, encore nous faut-il revenir à ce qui fait l'essence du cinéma, ce qu'il a que les autres arts n'ont pas : l'enregistrement du temps, l'écriture du mouvement continu rendue possible par la persistance rétinienne et l'expression d'un rythme muet permis par le montage. En déclarant ouverte «la chasse au sujet»^[1] (tant narratif qu'anthropologique), Dada écarte le cinéma de la littérature et de la photographie pour lui rendre son essence propre : la cinétique, l'art de représenter, de donner à voir, le temps et le mouvement, de l'animé comme de l'inanimé. Si l'individu ne disparaît pas totalement du film dada, c'est pour mieux souligner sa progressive *déssubjectivation*. Par le recours au blason, cette technique qui consiste à focaliser l'attention de la caméra sur une partie du corps, Dada transforme l'individu en «tas de fragments» : il est bouche, seins, jambes, œil. Petit à petit, ce ne sont plus que les objets, anciennement dévoués à leurs sujets, qui meublent encore l'écran. Dans *Vormittagsspuk* (1927) de Hans Richter, les hommes ont laissé la place au ballet impétueux de leurs chapeaux melon, de sorte qu'ils ne sont plus que ces «ghosts before breakfast» annoncés dans le sous-titre du film. Cette défiguration *in process* que seul le film est à même de représenter n'atteint d'ailleurs son terme qu'avec l'abstraction du connu, la transformation de cravates en ondulations de lignes blanches. De même, Dada refuse toute notion de sens ou de progression narrative : il n'y a pas à proprement parler de sujet, ou d'histoire, seul le hasard semble lier les différentes scènes les unes aux autres. Cette déconstruction diégétique s'illustre notamment dans *Entr'acte* (1923), de René Clair et Francis Picabia, où l'on commence par voir deux hommes en cravate et nœud papillon charger un canon sur une terrasse parisienne, pour ensuite se succéder un personnage de fête foraine à la tête gonflable, des gants de boxe et des allumettes qui brûlent en équilibre sur des cheveux. Le cinéma dada ne raconte rien, ne parle de personne, il chorégraphie les formes, interroge leurs relations, enregistre les dynamiques de flux et de vitesse, explore les propriétés plastiques de la ligne.

Créé en tant que «réponse constructive et rationnelle aux bouleversements de la Grande Guerre», Dada a pour philosophie et objectif de changer le monde, la poésie, la peinture et toute autre forme d'art, en désacralisant l'œuvre comme fétiche, l'artiste comme génie inspiré, le «bon goût» et le marché de l'art, grâce à une notion nouvelle : le rien, qui sera en quelque sorte la matrice de l'art abstrait. Pour *dada* (mot qui ne veut rien dire), la création devient donc fruit de l'aléatoire qui s'illustre par le montage et l'assemblage de matières, de métaux, d'objets, de photos, de textes hétéroclites qui ne respectent plus le moindre agencement, la moindre logique, la moindre règle. Appliqué au monde du cinéma naissant, c'est la mort du scénario, du sujet, des acteurs, considérés comme autant d'électrons libres qui ne suivent d'autre règle que celle d'une entière liberté spontanée, anarchisante et révoltée sans effet prémédité.

CHEVALET-ROULEAU-FILM LE CINÉMA-MOUVEMENT

Contrairement à la plastique immobile de la peinture, le cinéma est dès l'origine une image-mouvement: la fragmentation du réel y est toujours maintenue par le principe de mobilité. Cette différenciation ontologique rencontre, chez Dada, une réflexion morale. Refusant les représentations fixes et acquises des choses, Dada fait l'éloge de l'instabilité, dans le contexte d'un monde en quête de sens au sortir de la Grande Guerre. Seul le cinéma, en tant qu'art cinétique, pouvait incarner cette impermanence structurelle du monde. C'est pourquoi Dada a délaissé le chevalet au profit du rouleau qui permet des sensations que le tableau ne peut donner: l'orchestration de tous les niveaux de développement de la forme est vue et sentie en même temps, vers l'arrière et l'avant. Avec la technique du rouleau, à l'œuvre dans *Rythme 21* (1921) de Hans Richter, ou dans *Symphonie diagonale* (1921) de Viking Eggeling, le mouvement devient perpétuel; il n'est pas retranscrit par le montage, il est immanent à la dynamique du rouleau même.

Cette esthétique du mouvement est différente pour les films figuratifs du Dada. Dans *Entr'acte*, il s'agit moins de mouvoir des formes abstraites, que de chercher à produire le mouvement pour lui-même. Pour Henri Béhar dans *Dada, circuit total*^[2], *Entr'acte* vise moins la systématisation du mouvement que sa libération. Pour atteindre cette expression de la mobilité pure, le film a recours aux figures stylistiques traditionnelles du mouvement (ralenti, accéléré, fondu enchaîné, travelling); toujours est-il qu'en les portant à leur paroxysme, *Entr'acte* leur ôte leur fonction narrative (elles ne servent plus à illustrer le scénario) pour les rendre libres d'exister par et pour elles-mêmes. Il s'agit d'étudier toutes les potentialités du montage, y compris son aptitude à réunir les contraires en accélérant la lenteur ou en ralentissant la vitesse effrénée: lorsque le convoi funèbre, mené par un chameau, s'élance au pas de course, il est filmé au ralenti. Enfin, *Entr'acte* joue sur l'illusion référentielle propre au cinéma-mouvement en substituant la caméra au corps subjectif du spectateur lorsque celui-ci se retrouve contraint de supporter les circonvolutions d'un circuit de montagne russe *comme s'il y était*. Dans cette réflexion du cinéma sur lui-même, il serait d'ailleurs tentant de voir en cette séquence une contiguïté entre le Grand 8 d'*Entr'acte* et le futur super 8. Voici le résumé qu'en donne le scénario d'*Entr'acte*: «une histoire interrompue par d'étranges intermèdes de poursuites qui exploitent les possibilités de la caméra, surmontant la gravité, faisant un usage de l'espace et du temps entièrement libéré des lois de la nature».

L'ORCHESTRATION DU TEMPS

Le passage du temps, le devenir des choses dans une durée incertaine ou chaotique, sont des motifs récurrents du cinéma dada. A l'instar d'Héraclite, pour qui l'on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve, Dada considère que la réalité sensible n'est pas immuable, que tout est conditionné à l'instant, et que le cinéma, en tant que seul art visuel

capable d'enregistrer le temps, doit se faire le témoin de ce *work in progress* inhérent à la vie. Viking Eggeling en fait une condition nécessaire de l'essence des choses et des êtres: «devenir et durée ne sont en aucun cas une diminution de l'immuable éternité, ils en sont l'expression. Toutes les formes occupent non seulement l'espace mais aussi le temps. Être et devenir ne sont qu'un...». Cette obsession du temps s'illustre notamment dans *Vormittagsspuk*, de Hans Richter, dont la séquence s'ouvre et se clôt sur l'image d'une pendule, libre interprète de la course chaotique des secondes. Tout au long du film, la pendule envahit l'écran pour rappeler l'inéluctable sablier du temps qui régit l'action des protagonistes et de leur environnement.

LE RYTHME COMME MUSIQUE MUETTE DU CINÉMA DADA

De l'harmonie du temps et du mouvement naît le rythme muet propre à la musique plastique du cinéma. En cela, le cinéma dada reprend les théories picturales de Kandinsky dont les formes géométriques produisaient diverses structures mélodiques selon la manière dont elles s'agençaient et coexistaient. La musicalité du cinéma dada est constante, bien qu'ironiquement, une partie des films soient restés exempts d'accompagnement sonore. Les titres des films suffisent à témoigner de cette musicalité: *Rythme 21*, *Symphonie diagonale*, *Ballet mécanique* (1924), etc. Le rythme d'une balançoire ou d'une pendule, l'orchestration de chapeaux ou de jambes, la danse de la vaisselle ou d'un collier sont tout autant de notes et de signes posés sur la partition-pellicule du film dada. L'influence de la musique moderne, dodécaphonique et atonale, est d'ailleurs revendiquée par les réalisateurs dadas dont l'attention se porte avant tout sur l'esthétique contrapuntique revisitée des formes géométriques ou du noir et blanc. Dans *Symphonie diagonale*, Eggeling élabore une étude analytique sur les réactions formelles des éléments les uns par rapport aux autres. Selon Hans Richter, «Eggeling essaya désormais de découvrir quelles expressions une forme prenait ou pouvait prendre sous différentes influences d'opposés: petit contre gros, lumineux contre obscur, un contre plusieurs, le haut contre le bas, et ainsi de suite». De cette étude d'accords initiée par Eggeling, naît *Filmstudie* (1926), de Hans Richter, qui interroge la relation de bipolarité qui unit/oppose le noir et le blanc: érotisme, fusion, conquête, irrédentisme, engendrement, etc. Comme l'écrit Philippe-Alain Michaux, «aucun privilège ontologique n'est accordé à la présence: présence et absence caractérisent deux états extrêmes de la figure, ils sont les points d'achèvement d'un processus», qui équivaldrait à l'accord en terme musical. Le cinéma n'est plus réflexif, il ne raconte rien: il devient le simple agencement de contrastes successifs ou simultanés, desquels naît le rythme muet du cinéma dada.

[1] Hans Richter: «Dada und Film», dans Willie Verkauf (dir.), *Dada: Monograph of a Movement*, Teufen, Arthur Niggli, 1961.

[2] Henri Béhar et Catherine Dufour: *Dada, circuit total*, L'Âge d'Homme, 2005.