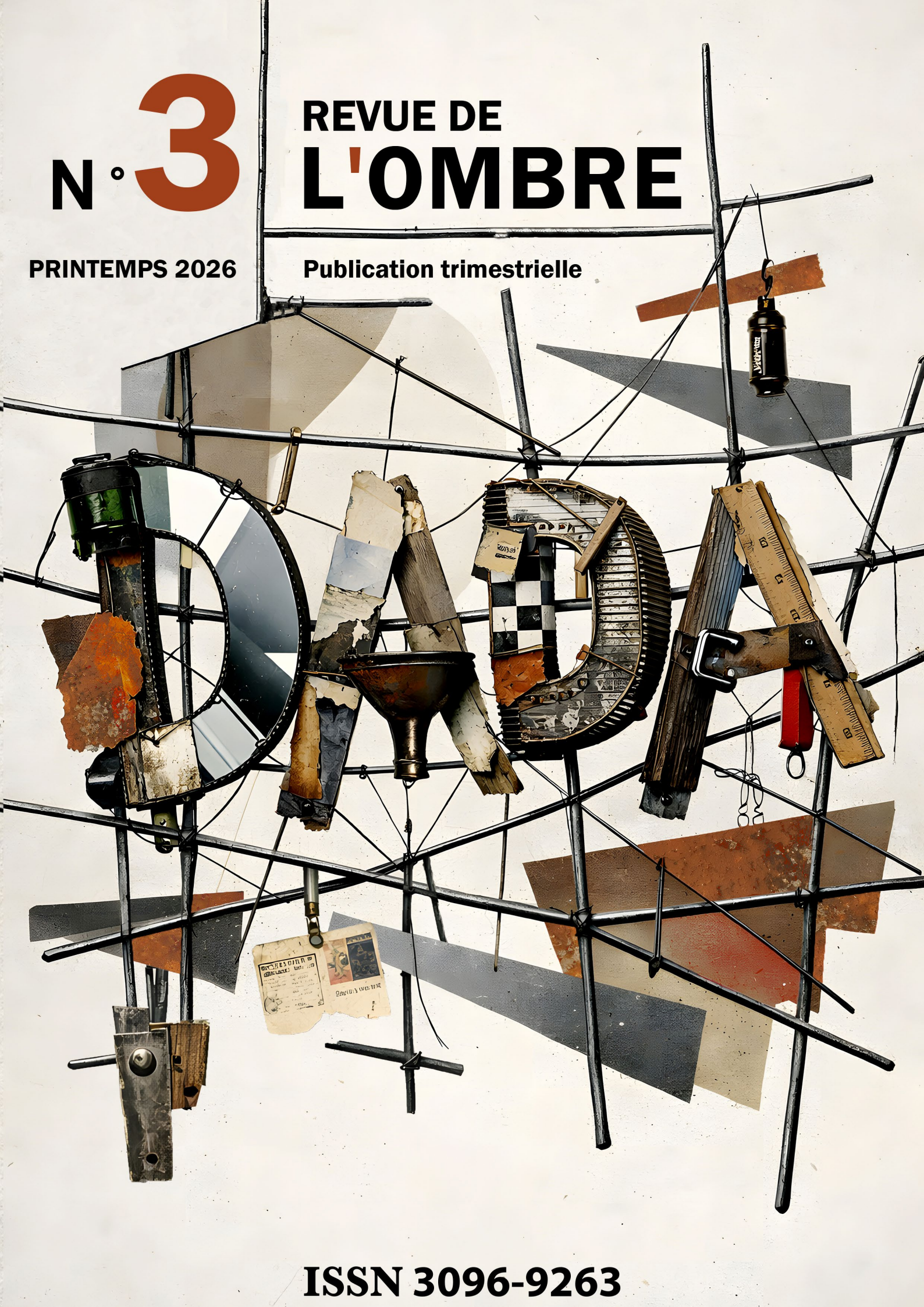


N° 3

REVUE DE L'OMBRE

PRINTEMPS 2026

Publication trimestrielle



ISSN 3096-9263



**Revue étudiante
franco-persane littéraire,
artistique et critique,
consacrée aux écritures
contemporaines,
aux avant-gardes et aux
échanges culturels.**

Titre : L'OMBRE

Support : Édition électronique

Périodicité : Trimestrielle

Date de parution du troisième numéro :

Printemps 2026 (mai)

ISSN : 3096-9263

Dépôt légal : mai 2026

Équipe éditoriale

Direction de la publication :

Esfandiar Bahmani

Rédactrice en chef :

Mahboube Sadat Mirafzali Kahangi

Secrétaire de rédaction : Amirsalar Momeni

Comité de rédaction :

Iren Ardalan, Kiana Asadi, Negin Barazandeh,
Amirsalar Momeni, Nasim Nikara, Paria Saeedi,
Kimia vafaei

Comité artistique :

Zahra Ghayoor Ramzi, Sanaz Kavyani Fard,
Farahnaz Lashkari,
Ali Nahidi, Iraj Saadatfar

Responsable du comité artistique :

Sanaz Kavyani Fard

Mis en page : Iraj Saadatfar

Direction artistique et identité visuelle :

Ali Nahidi, Farahnaz Lashkari

Relations publiques : Baharnaz Nekahi

Révision linguistique : Negin Barazandeh

Ont contribué à ce numéro :

Anita Sedaghatkhah, Luca Gianola,
Pierre Mutel-Nicodème (MUNI)

1 Éditorial

اسرم ————— قاله

8

2 Création libre

آفرينش آزاد

- Luca Gianola 12
- Sanaz Kavyani Fard 16
- Farahnaz Lashkari 18
- Muni 20
- Ali Nahidi 22

3 Critique & théorie

نقد و نظريه

24

- **Dada et le chaos organisé :** 26
quand l'absurde devient méthode
- **Le cut-up avant Burroughs :** 38
Tzara et l'écriture fortuite
- **L'humour corrosif de Dada :** 48
satire et rébellion dans l'art et la littérature
- **Dada au cinéma et dans la performance :** 52
du collage au happening
- **L'héritage invisible :** 61
traces dada dans le postmodernisme
- **Dada et la politique :** 74
provocation ou conscience sociale
- **Dada et les réseaux numériques :** 88
l'absurde à l'ère du numérique

Éditoriale

Voici venir le temps où l'art, las de la sagesse, rompt la corde du rationalisme et se jette dans la folie. Voici advenir l'instant où la raison, à l'étroit dans son juste habit, privilégie le cri à la logique, le scandale à la règle, et le marteau à la pensée.

Ce qui se tient devant vous n'est pas une simple revue; c'est, en quelque sorte, la résurrection de l'âme et de l'esprit de Dada.

Dada naquit dans les tremblements de la guerre, face à cette beauté suffisante qui ignorait le sang et la suie. Dada ne fut jamais un simple style; il fut un souffle. Le souffle du marteau qui frappe le corps des mots pour en faire jaillir le sens. Le souffle du vent qui emporte l'artiste lui-même, le délivrant de sa propre gravité. Dada nous apprend que découper une phrase, bouleverser l'attention et la concentration du lecteur, contraindre un être à converser avec un autre être fictif, n'est rien d'autre que la liberté absolue d'un fou savant.

Dans ce numéro de la revue, nous avons voulu entendre ce rire au fond de l'impasse du vertige. Et quelle joie de constater que Dada respire encore, qu'il rôde toujours dans les ateliers et parfois dans les salles de cours, qu'il convoque l'esprit des écrivains et la main des artistes à une révolte sans refuge. La preuve en est donnée par les auteurs engagés de ce numéro, ainsi que par des étudiants de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, qui nous ont confié leurs œuvres. Leurs créations ne visent pas la production pure du texte ou du contenu. Ils cherchent peut-être cette douce irritation des gens de goût et de plume et nous accueillons leurs œuvres dans ces pages avec une reconnaissance infinie.

Ne croyez donc pas que cette revue ne soit qu'un simple déchaînement de lignes échappées de l'esprit des gens de plume et d'art. Non, c'est ici la rencontre improbable des choses avec le presque rien. Dada n'a qu'une seule parole : l'art n'est pas sérieux, mais la liberté, en lui, est infiniment sérieuse.

Mahboube Sadat MIRAFZALI KAHANGI
Printemps 2026

می‌رسد زمانی که هنر، خسته از خردمند بودن، رسن از عقل‌گرایی می‌گسلد و خود را به دیوانگی می‌زند. می‌آید آن هنگام که خرد، از جامه‌ی خوش‌دوخت خویش به تنگ آمده و فریاد را بر منطق، رسوایی را بر قاعده و پتک را بر باریک‌اندیشی برتری می‌دهد. آنچه اکنون پیش روی شماست، نه یک مجله‌ی ساده که خود، به نوعی احیای روح و روان داداست.

دادا در پسِ لرزه‌های جنگ زاده شد؛ در برابر آن زیبایی خودپسندی که از خون و دوده بی‌خبر بود. دادا هرگز تنها یک سبک نبود، نفس بود؛ نفس چکشی که بر تن کلمات می‌کوبد تا معنا از آن بیرون بپرد، نفس بادی که خود هنرمند را از جدی پنداشتن خویش به باد می‌دهد. دادا به ما می‌آموزد که یک جمله را قطعه‌قطعه کردن، در هم کوبیدن تمرکز خواننده، موجودی را به گفت‌وگو با موجود خیالی دیگری واداشتن، چیزی نیست جز آزادی تمام‌عیار مجنون دانا...

در این شماره از مجله، خواستیم که آن خنده را در بن‌بست سرگیجه بشنویم و شادمان از این‌که دادا هنوز نفس می‌کشد؛ هنوز در خلوت کارگاه‌ها و گاه در کلاس‌ها پرسه می‌زند و ذهن نویسندگان و دست هنرمندان را نیز به شورش پناه‌ناپذیر فرا می‌خواند. گواه این مدعا، نویسندگان دغدغه‌مند این شماره و نیز دانشجویانی از موسسه‌ی عالی هنرهای زیبای پاریس‌اند که آثار خود را به دست ما سپرده‌اند. آثارشان نه در پی تولید محض متن و محتوا که شاید در طلب آزرده‌گی خوشایند اهل ذوق و قلم است و ما آثارشان را با سپاسی بی‌کران، در این صفحه‌ها جای می‌دهیم.

پس، مپندارید که این مجله تنها قطاری از خطوط بی‌محابای ذهن اهل قلم و هنر است؛ نه، اینجا وصال بعید چیزهاست با ناچیزها. دادا تنها یک سخن دارد: هنر جدی نیست، اما آزادی در آن بی‌گمان، نهایت جدیت است...

محبوبه‌سادات میرافضلی کهنگی

بهار ۱۴۰۵

«Je n'ai jamais cessé
de peindre, mais j'ai
cessé de peindre.»

— *Marcel Duchamp*

Création libre ▪
آفرینش آزاد





« Cosmogonies » — 2024

Dessin

Crayon, aquarelle et crayon de couleur sur papier,
laine et perles (cadre)

24 × 16,5 cm



« Tales of Creation » — 2025

Diplyque de patchwork

Draps, teintures végétales, cyanotypes

2 × 220 × 220 cm



« L'eau du Léman » — 2025

Textiles

Draps, teintures végétales, impressions katazomé
et sublimation

2 × 60 × 160 cm



« Manger les étoiles (Sommeil éternel) » — s.d.

Installation

Textiles, teintures végétales, oreillers, impressions 3D,
cire, bougies

Dimensions variables

SANAZ KAVYANI FARD

25ans | Iranienne | Étudiante en sculpture



« Butō » — 2025
Technique mixte (latex, polyuréthane, tissu, papier mâché)
67 × 75 × 60 cm
Installation suspendue

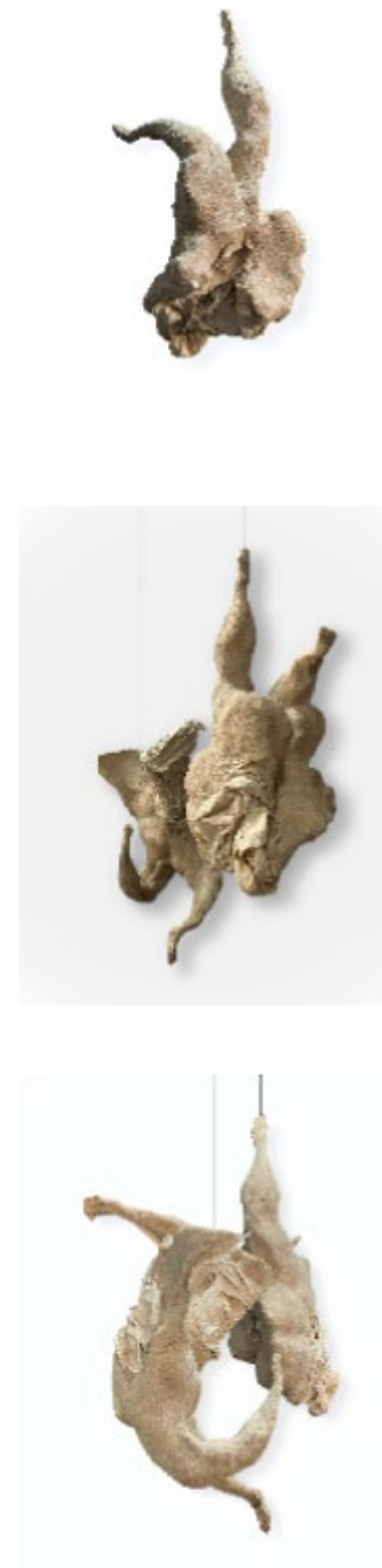


Note d'intention

« Butō » est une série de figures suspendues inspirées de la danse butō japonaise ; un langage du corps né à la suite de la guerre, de la destruction et des crises collectives au Japon.

Dans cette œuvre, le corps n'apparaît pas comme une forme stable, mais comme un espace vulnérable, en perpétuelle transformation. L'usage du tissu confère aux figures une qualité fragile et instable ; comme si les corps demeureraient suspendus entre l'érosion, la lévitation et le désir de survie.

Cette série constitue une tentative de confrontation avec l'expérience de vivre dans un monde contemporain traversé par une désillusion collective ; une condition où le corps porte en lui la mémoire de la violence et du silence.



FARAHNAZ LASHKARI

25ans | Iranienne | Graphiste diplômée | Étudiante en master de photographie



« Les maisons des démons » — 2024
Technique mixte sur toile
60 × 60 cm



Note d'intention

Ici, il semble y avoir une maison oubliée ; un lieu où les démons reposent paisiblement dans les ombres entremêlées de l'encre. Aucun signe d'assaut ; seulement une forme de reddition collective, un endroit où même la colère s'est dissipée dans les marges.

Mon expérience vécue, ainsi que tout ce qui m'a traversé à travers le monde qui m'entoure, a lié ma perception du démon à ses couches visibles et invisibles.

Ici, les démons ne sont pas des créatures légendaires, mais des structures mythologiques qui m'accompagnent tout au long de la vie.

Et ici, ce sont les petites maisons des démons.

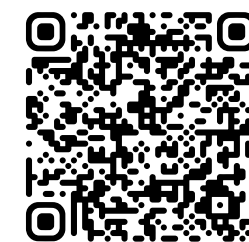


« Caverne » 2025 Papier Népalais encollé sur toile et préparé façon pointe d'argent et coloré. Dessin à l'argile l'huile graphite pierre noir et crayon avec réaux blanc. 58 x 84,5 cm

Cette caverne est issu du besoin de représenté la caverne pas entent que paysage juste, de nature mais ma caverne une imaginaire qui me viens en la produisant une forme de résidu de mon esprit , mon esprit comme caverne.

ALI NAHIDI

25ans | Iranien | Graphiste diplômé | Étudiant en master de photographie



« Nous et les lignes » — 2025
Technique mixte
200 × 100 cm

«Dada ne signifie rien.»

— Tristan Tzara,
Manifeste Dada, 1918

Critique & Théorie ▪

نقد و نظریه



Du Hasard à la Méthode: Le Chaos Organisé des Dadaïstes

Par Negin Barazaned

Le mouvement dada, né en 1916 au Cabaret Voltaire à Zurich, apparaissait comme le symbole du chaos absolu, de l'absurdité et du rejet de tout ordre traditionnel.

Mais le paradoxe essentiel réside ici : en recourant délibérément au hasard et à l'absurde, ce mouvement a en réalité élaboré une méthode innovante et organisée — un véritable chaos organisé — afin de remettre en cause les normes rigides artistiques, littéraires et sociales de l'époque de la Première Guerre mondiale.

Ce paradoxe central — un chaos apparemment absolu qui cache une stratégie créative rigoureuse — sera examiné ici à travers le contexte historique du mouvement, puis à travers ses techniques concrètes.

Dans le Manifeste Dada de 1918, Tristan Tzara écrit : « Pour faire un poème dadaïste, prenez un article de journal... découpez-en les mots, mettez-les dans un sac et tirez-les au hasard. »¹ Cette instruction apparemment dénuée de sens constitue en réalité une technique précise et reproductible qui transforme l'absurdité en un outil critique. Cet article examine d'abord le contexte historique du dadaïsme, puis analyse des techniques clés telles que le ready-made (technique inventée par Marcel Duchamp, qui consiste à choisir un objet industriel ordinaire — comme un urinoir ou une roue de vélo — et à le présenter tel quel comme œuvre d'art, pour questionner ce qu'est vraiment l'art), le collage aléatoire (Arp) et les performances du Cabaret Voltaire, avant de montrer comment ce « chaos » s'est transformé en une méthode délibérée visant à démanteler les ordres traditionnels.

Dans le cadre de cette étude, la notion de « méthode » dadaïste renvoie principalement à une dimension esthétique : des techniques précises et reproductibles (comme la procédure de cut-up de Tzara ou le choix du ready-made chez Duchamp) qui, sous une apparence chaotique, remettaient en cause l'ordre traditionnel de l'art. Toutefois, cette méthode possédait simultanément une portée politique — en tant que protestation radicale contre la logique bourgeoise et la guerre — ainsi qu'une dimension épistémologique, puisqu'elle interrogeait la rationalité occidentale comme fondement de la connaissance et érigeait le hasard en voie alternative de création.



C'est au Cabaret Voltaire, à Zurich en 1916, que voient le jour les performances absurdes du mouvement dadaïste.



Le manifeste original (1918) – une page du Manifeste Dada qui illustre le paradoxe de “contre les manifestes”.

Le contexte historique et les principes du dadaïsme

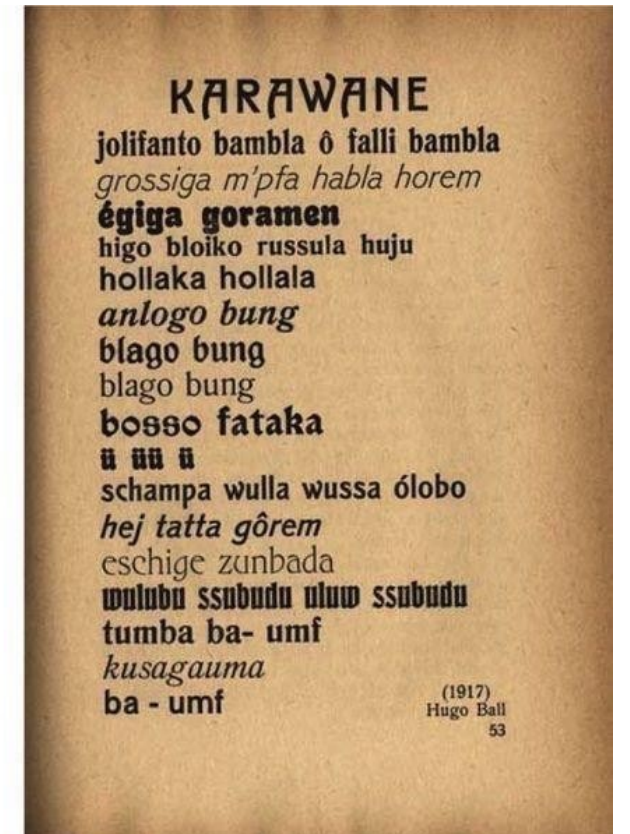
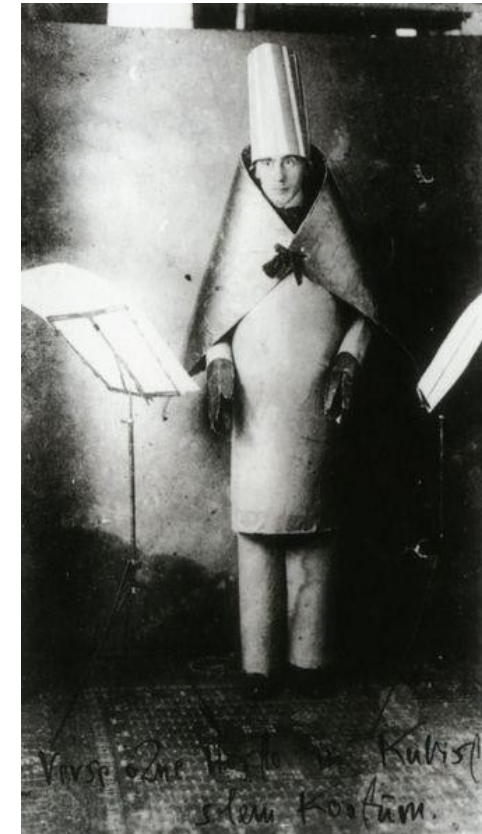
Le dadaïsme est né au cœur des ravages de la Première Guerre mondiale. Un groupe d'artistes réfugiés – tels que Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp et Marcel Janco – qui avaient fui les horreurs de la guerre, se sont réunis au Cabaret Voltaire pour protester contre l'absurdité d'une société capable d'engendrer un tel conflit.²

Ils considéraient la rationalité et les valeurs bourgeoises comme les principaux responsables et voyaient la solution dans l'acceptation totale du non-sens et du chaos.

Le Cabaret Voltaire a commencé ses activités le 5 février 1916, et les soirées y étaient remplies de performances étranges : poèmes sans mots, danses masquées, vacarme simultané et textes absurdes.³ Hugo Ball y récitait ses propres « poèmes sonores » – uniquement des sons et des syllabes, sans véritable signification. Ces performances semblaient totalement désordonnées, mais étaient en réalité organisées chaque soir avec une précision minutieuse ; un paradoxe qui transformait le chaos en méthode.

Même le nom du mouvement symbolise cette contradiction : on raconte que Ball et ses amis ont planté un couteau au hasard dans un dictionnaire et sont tombés sur le mot « dada » (le cheval de bois des enfants en français) – un nom dépourvu de sens et parfaitement neutre.⁴

Tzara développa cette idée dans le Manifeste de 1918, mais le simple fait d'écrire un manifeste officiel révèle déjà un paradoxe : les dadaïstes étaient contre toute structure, tout en en créant une.¹ Cette approche considérait l'absurde non pas comme une simple destruction, mais comme une méthode de création nouvelle.



Affiche / image d'une des soirées du Cabaret Voltaire (conception liée à Marcel Janco ou issue des archives historiques).



À l'intérieur du Cabaret Voltaire, 1916 (photographie historique issue des archives).

Le hasard et l'absurdité comme méthode créative :

Les dadaïstes n'ont pas seulement clamé le non-sens, ils l'ont transformé en une méthode précise, reproductible et intentionnelle. C'est là le paradoxe fondamental du mouvement : ce qui semblait être le chaos le plus total devenait en réalité un ordre innovant et organisé (chaos organisé), conçu pour démanteler les structures rigides de l'art et de la société.

Tristan Tzara porta cette idée à son apogée. Dans le Manifeste Dada de 1918, il proposa une célèbre méthode pour créer un « poème dadaïste » :

« Pour faire un poème dadaïste Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac. Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où elles quittent le sac. Copiez consciencieusement.

Le poème vous ressemblera.

Et vous serez un écrivain infiniment original... »¹

Cette instruction en apparence ludique constitue en réalité un protocole rigoureux : chaque étape y est définie, exécutable et reproductible. En écartant le contrôle logique et conscient de l'auteur, Tzara fait du hasard l'outil principal de la création et démontre que même le « non-sens » peut devenir une méthode systématique et critique.

Marcel Duchamp appliqua la même logique aux arts visuels. En 1917, il acheta un urinoir industriel ordinaire, le renversa, le signa du pseudonyme « R. Mutt » et l'envoya à l'exposition de la Society of Independent Artists de New York sous le titre *Fountain*.⁷ Cet objet n'avait subi aucune transformation artistique ; son choix reposait sur une « indifférence visuelle totale » et ne répondait à aucune considération esthétique.⁸ Ce geste permit à Duchamp de remettre simultanément en question les notions traditionnelles d'« art », de « savoir-faire », d'« originalité » et d'« intention artistique », faisant du ready-made l'une des armes les plus puissantes du dadaïsme.

Hans Arp utilisa lui aussi le hasard comme une méthode systématique dans ses collages. Il laissait tomber des morceaux de papier coloré depuis une certaine hauteur sur la toile et les fixait exactement à l'endroit où ils atterrissaient. L'une de ses œuvres les plus célèbres, intitulée *Untitled (Collage with Squares Arranged According to the Laws of Chance)*, fut réalisée ainsi – un titre qui proclame lui-même le paradoxe : les « lois du hasard ». ⁹ Arp écrit : « J'ai laissé les fragments trouver eux-mêmes leur place. » Cette technique ne supprimait pas seulement l'ego de l'artiste, elle remettait également en cause l'ordre géométrique et logique de l'art moderne naissant.

Cette utilisation du hasard chez Arp, tout comme le ready-made de Duchamp, illustre parfaitement la volonté dadaïste de subvertir les conventions artistiques établies. En abandonnant le contrôle rationnel au profit d'une logique imprévisible, Arp contribue à élargir le champ de la création au-delà de la maîtrise technique traditionnelle, ouvrant la voie à des pratiques plus intuitives et inconscientes dans l'art du XX^e siècle.

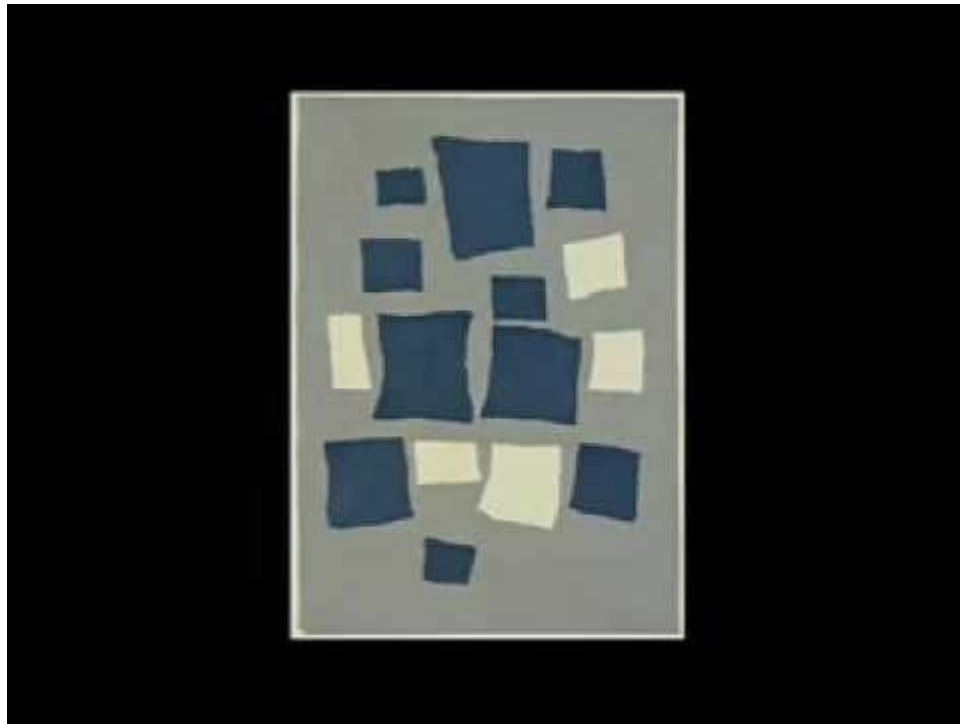
Ces trois techniques – le poème cut-up de Tzara, le ready-made de Duchamp et les collages aléatoires d'Arp – montrent que le dadaïsme, en embrassant pleinement le hasard et l'absurde, a en réalité élaboré une stratégie créative et structurée. Le chaos n'était pas la fin de la création, mais une méthode nouvelle pour se libérer des contraintes traditionnelles et reconstruire des possibles inédits.



Fountain, Marcel Duchamp, 1917 – urinoir retourné et signé “R. Mutt”, œuvre emblématique du ready-made dadaïste.



Photographie célèbre de Fountain par Stieglitz (1917) – un exemple remarquable du ready-made en tant que méthode de l'absurde.



(Collage with Squares Arranged According to the Laws of Chance), Hans Arp, vers 1916 – composition réalisée selon les “lois du hasard”.

Conclusion:

Le dadaïsme, qui semblait n'être que le symbole d'un chaos absolu, du non-sens et du rejet de toute méthode, a en réalité élaboré en profondeur une stratégie créative et structurée. En mobilisant délibérément le hasard et l'absurde – des poèmes cut-up de Tzara aux ready-made de Duchamp, en passant par les collages d'Arp – le mouvement a montré que même le « chaos » pouvait devenir une méthode innovante (chaos organisé). Ce paradoxe ne remit pas seulement en cause les ordres traditionnels de l'art, de la littérature et de la société bourgeoise, mais il ouvrit également la voie à des mouvements ultérieurs.

André Breton, fondateur du surréalisme, s'inspira directement des techniques dadaïstes pour développer l'écriture automatique, libérant l'inconscient sans contrôle rationnel.¹⁰ John Cage, influencé par Duchamp, intégra le hasard comme principe compositionnel (par exemple dans ses œuvres basées sur l'I Ching), transformant l'aléatoire en outil musical.¹¹ Enfin, l'art conceptuel des années 1960-1970 – avec Joseph Kosuth (*One and Three Chairs*) et Sol LeWitt – hérita du

ready-made en plaçant l'idée au-dessus de l'objet matériel, affirmant que « l'idée devient la machine qui fait l'art ».¹²

Aujourd'hui encore, dans un monde confronté à de nouvelles crises de sens, l'héritage dadaïste rappelle que la vraie libération créative passe parfois par l'acceptation intelligente du désordre. Dada n'est pas mort ; il attend simplement le prochain réveil.

À titre d'expérience personnelle, j'ai moi-même essayé la méthode de Tzara : j'ai découpé des mots dans un article de journal, les ai mis dans un sac et les ai tirés au hasard. Le résultat fut un poème dépourvu de toute logique, mais c'est précisément cette absence de sens qui m'a procuré un étrange sentiment de liberté – exactement ce que les dadaïstes recherchaient, il y a un siècle, au Cabaret Voltaire.

1. Tristan Tzara, “Manifeste Dada 1918,” *Dada*, no. 3 (Zurich: Mouvement Dada, December 1918).
2. Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* (London: Thames & Hudson, 1965), 12–15.
3. Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, edited by John Elderfield (New York: Viking Press, 1974), entry for February 1916.
4. The name “Dada” is said to have been chosen randomly by inserting a paper knife into a French-German dictionary, landing on the word “dada” (French for “hobby horse”). See Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* (London: Thames & Hudson, 1965), 12–13.
5. Tristan Tzara, “Manifeste Dada 1918,” *Dada*, no. 3 (Zurich: Mouvement Dada, December 1918).
6. Tristan Tzara, “Manifeste Dada 1918,” *Dada*, no. 3 (Zurich: Mouvement Dada, December 1918).
7. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917, porcelain urinal (original lost; replicas in various museums).
8. Marcel Duchamp, quoted in Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp* (New York: Viking Press, 1971), 47.
9. Hans Arp, *Untitled (Collage with Squares Arranged According to the Laws of Chance)*, 1916–17, torn-and-pasted colored paper on paper, The Museum of Modern Art, New York.
10. André Breton, *Manifeste du surréalisme* (Paris: Éditions du Sagittaire, 1924).
11. John Cage, *Silence: Lectures and Writings* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961).
12. Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art,” *Artforum* 5, no. 10 (June 1967): 79–83;
Joseph Kosuth, “Art after Philosophy,” *Studio International* 178, nos. 915–17 (October–December 1969).

Bibliographie

Arp, Hans. *Untitled (Collage with Squares Arranged According to the Laws of Chance)*. 1916–17. Torn-and-pasted colored paper on paper. The Museum of Modern Art, New York.

Ball, Hugo. *Flight Out of Time: A Dada Diary*. Edited by John Elderfield. New York: Viking Press, 1974.

Breton, André. *Manifeste du surréalisme*. Paris: Éditions du Sagittaire, 1924.
Cabanne, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*. New York: Viking Press, 1971.

Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961.
Duchamp, Marcel. *Fountain*. 1917. Porcelain urinal (original lost; replicas in various museums).

Kosuth, Joseph. “Art after Philosophy.” *Studio International* 178, nos. 915–17 (October–December 1969).

LeWitt, Sol. “Paragraphs on Conceptual Art.” *Artforum* 5, no. 10 (June 1967): 79–83.

Museum of Modern Art. “Dada.” The Museum of Modern Art. Accessed January 6, 2026. <https://www.moma.org/collection/terms/dada>.

Richter, Hans. *Dada: Art and Anti-Art*. London: Thames & Hudson, 1965.

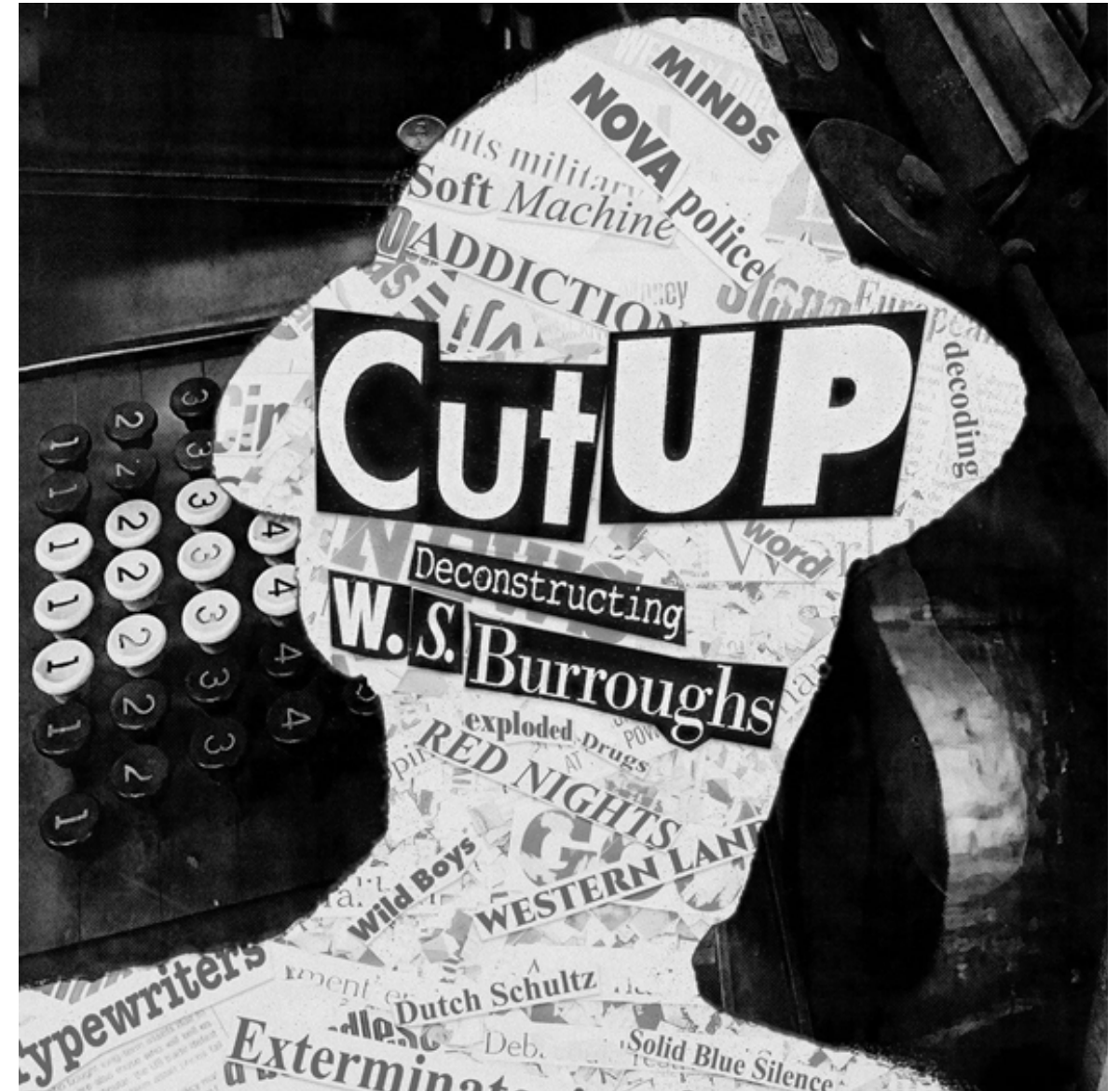
Tzara, Tristan. “Manifeste Dada 1918.” *Dada*, no. 3. Zurich: Mouvement Dada, December 1918.

**LE cut-up
avant
Burroughs:
Tzara et
l'écriture
fortuite**

Par Kiana Asadi

Le dadaïsme est un mouvement artistique et littéraire né pendant la Première Guerre mondiale. Il a changé la façon dont les artistes et les écrivains créaient leurs œuvres. Tristan Tzara, poète roumain, était l'une des figures les plus importantes de ce mouvement. Il a inventé une technique appelée « écriture fortuite » (écriture par hasard), qui consistait à découper des mots ou des phrases et à les assembler de manière aléatoire pour créer des poèmes.

Le dadaïsme rejette les règles traditionnelles de l'art et de la littérature. Les dadaïstes voulaient choquer, surprendre et libérer la créativité. Ils utilisaient souvent l'humour, l'absurde et le hasard pour exprimer leurs idées.



Question principale : Comment l'écriture fortuite de Tzara a-t-elle posé les bases du cut-up développé plus tard par William Burroughs ?

Origines et développement du cut-up

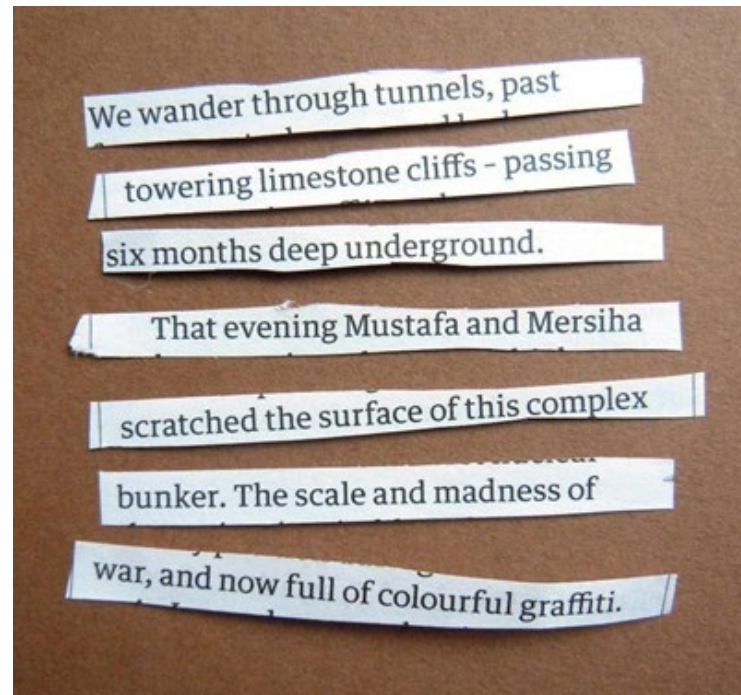
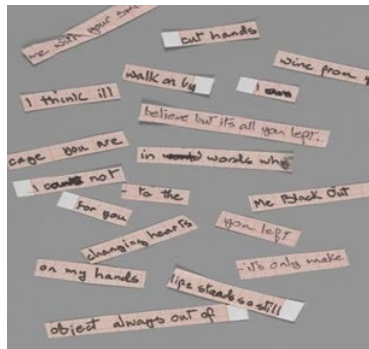
La technique du cut-up, popularisée par Burroughs et Brion Gysin dans les années 1950 et 1960, consiste à découper des textes existants et à réarranger les fragments de manière aléatoire pour créer de nouveaux textes. Cette méthode trouve ses racines dans les expériences des dadaïstes des années 1920, notamment avec Tristan Tzara, qui proposait de créer des poèmes en tirant des mots au hasard d'un chapeau. Tzara a décrit cette technique dans son manifeste dadaïste *Sur l'amour faible et l'amour amer*, où il donne des instructions pour créer un poème dadaïste en découpant des mots d'un journal et en les réarrangeant au hasard.

L'écriture fortuite chez Tzara

L'écriture fortuite est une technique simple mais radicale. Tzara la décrit dans son Manifeste Dada (1920) comme suit :

« Pour faire un poème dadaïste, prenez un journal. Découpez un article. Découpez ensuite chaque mot de cet article et mettez-les dans un sac. Secouez doucement. Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac. Le poème vous ressemblera. » [Tzara, Sept manifestes Dada, 35.]

Cette méthode, bien que provocante, visait à détruire les conventions poétiques et à libérer la créativité du contrôle de la logique ou de l'auteur. Tzara insistait sur le fait que la poésie devait être accessible à tous et affranchie des règles académiques.



Le cut-up chez Burroughs et Gysin

Dans les années 1950-1960, William Burroughs et Brion Gysin ont systématisé une technique similaire, le cut-up. Contrairement à Tzara, qui utilisait des mots ou des phrases courts, Burroughs travaillait avec des paragraphes entiers, voire des pages de textes qu'il découpait et réorganisait pour créer des œuvres fragmentaires. Leur objectif était de révéler des significations cachées et de critiquer les structures de pouvoir, comme la propagande ou la consommation de masse [Burroughs et Gysin, *The Third Mind*, 45-50].

Exemple de cut-up (inspiré de Rimbaud) :

« Les grands cieus sont ouverts

Un clairon suprême la chair brûlante des enfants à embuer. Les cut-ups sont pour tout le monde.

Tout le monde peut en faire. » [Atelier d'écriture : cut-ups, cadavres exquis et autres collages de mots]

Méthode de création poétique de Tzara

L'écriture fortuite est une technique où l'auteur découpe des mots ou des phrases d'un texte existant (comme un journal ou un livre), les met dans un chapeau, les mélange, et les tire au hasard pour créer un nouveau texte. Cette méthode permet de briser les structures traditionnelles et de laisser place au hasard. Les poèmes de Tristan Tzara et son utilisation de l'écriture fortuite en sont un exemple. Par exemple, dans son Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer, Tzara propose une méthode pour créer un poème en découpant des mots dans un journal et en les alignant au hasard. Cette technique est une illustration parfaite de l'écriture fortuite. Tzara ironise en disant que cette méthode permet de devenir un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, bien que incomprise du vulgaire. Cette approche remet en question la notion même d'auteur et de créativité, en utilisant le hasard comme outil de création.

Caractéristiques des poèmes de Tzara

Les poèmes de Tzara sont souvent caractérisés par une incohérence sémantique et syntaxique extrême, reflétant le langage d'un sauvage sophistiqué. Ses œuvres étaient marquées par une utilisation frappante de l'imagerie, de la poésie du doute et de la sagesse cosmique, cherchant à établir un nouveau style où les associations aléatoires évoquaient une vitalité libre des contraintes de la logique et de la tradition.

Contrairement à la poésie classique, qui suit des règles strictes de rime et de rythme, l'écriture fortuite est libre et imprévisible. Elle ne cherche pas à raconter une histoire ou à transmettre un message clair, mais à provoquer une réaction ou une émotion chez le lecteur.

Dans ce poème La Première Aventure céleste de Monsieur Anti-pyrine, Tzara utilise des images absurdes et des associations de mots inattendues. Ces vers illustrent parfaitement l'incohérence sémantique et syntaxique caractéristique de l'écriture fortuite, où le sens traditionnel est remplacé par une vitalité créative et une liberté d'expression.

« Un homme coupé en morceaux par la fenêtre
La lune est un fromage vert
Les étoiles sont des boutons de chemise. »

Comparaison entre l'écriture fortuite de Tristan Tzara et le cut-up de William Burroughs

Similitudes

L'écriture fortuite de Tristan Tzara et le cut-up de William Burroughs partagent des principes fondamentaux qui ont marqué l'évolution de la littérature avant-gardiste. Les deux techniques reposent sur le découpage et l'assemblage aléatoire de textes préexistants, rejetant ainsi les structures narratives traditionnelles. En utilisant le hasard comme outil de création, ces

méthodes visent à surprendre le lecteur et à libérer l'écriture des contraintes logiques ou chronologiques.

L'écriture fortuite et le cut-up s'inscrivent dans une démarche de rupture avec la linéarité. Elles remettent en question l'idée d'un texte organisé selon une progression logique, préférant une approche fragmentaire qui permet d'explorer de nouvelles significations. Cette liberté formelle ouvre la voie à une poésie plus intuitive, où l'inconscient et l'imprévu jouent un rôle central.

Différences

Bien que ces deux techniques partagent des points communs, elles diffèrent par leur approche pratique et leurs objectifs artistiques.

Échelle et matériel utilisé :

Tristan Tzara, dans son écriture fortuite, privilégiait des mots ou des phrases courts, souvent tirés de journaux ou de poèmes existants. Il les découpait, les mélangeait dans un chapeau, et les tirait au hasard pour créer des associations inattendues. Cette méthode, simple et accessible, visait à détruire les conventions poétiques et à libérer la créativité.

William Burroughs, en revanche, travaillait avec des paragraphes entiers, voire des pages de textes qu'il découpait et réorganisait. Son approche était plus systématique et souvent plus complexe, intégrant des éléments visuels et sonores pour créer une œuvre fragmentée mais cohérente dans son absurdité.

Intentions et messages :

L'écriture fortuite de Tzara était avant tout une provocation artistique. Il cherchait à choquer le public et à libérer l'art des règles académiques. Pour lui, le hasard était un moyen de détruire l'ordre établi et de célébrer la liberté créatrice, sans nécessairement transmettre un message politique ou social.

Le cut-up de Burroughs, en revanche, avait souvent une dimension politique et sociale. Il utilisait cette technique pour dénoncer les mécanismes de contrôle de la société, comme la propagande, la consommation de masse ou la répression. Ses œuvres, comme *Le Festin nu*, explorent les limites de la conscience et critiquent les structures de pouvoir, faisant du cut-up un outil de subversion et de résistance.



L'héritage de Tzara dans la littérature moderne : Utilisation du hasard et du découpage aujourd'hui

Beaucoup d'artistes et d'écrivains L'influence de Tzara s'étend bien au-delà du dadaïsme. Des mouvements comme le surréalisme ont repris ses idées pour explorer l'inconscient et le rêve. Aujourd'hui, des artistes contemporains utilisent encore le hasard et le découpage pour créer des œuvres innovantes :

- Poésie algorithmique : des poètes comme Jean-Pierre Balpe utilisent des programmes informatiques pour générer des textes aléatoires, s'inspirant directement des techniques dadaïstes [Balpe, Poésie et ordinateur].
- Art visuel : des artistes comme Hannah Höch (collages) ou John Cage (musique aléatoire) ont appliqué ces principes à d'autres formes d'art.



Hanna Höch - Collage Équilibre

- Littérature expérimentale : des écrivains comme Georges Perec (Oulipo) ont poussé plus loin l'idée de contraintes et de hasard dans l'écriture.
- Les Surréalistes : André Breton s'en est inspiré pour créer le jeu du « Cadavre Exquis ».



André Breton - Cadavre Exquis

- La musique pop/rock : David Bowie a utilisé le cut-up pour écrire les paroles d'albums comme Diamond Dogs. Plus récemment, Thom Yorke (Radiohead) a utilisé cette méthode pour l'album Kid A.

Conclusion

Tristan Tzara a joué un rôle clé dans le développement des techniques littéraires avant-gardistes. Son utilisation du hasard et du découpage a ouvert la voie à des expériences comme le cut-up de Burroughs. Grâce à lui, la littérature a pu se libérer des règles traditionnelles et explorer de nouvelles façons de créer et de communiquer.

Tzara a montré que le hasard et le découpage pouvaient être des outils puissants pour créer de la poésie. Burroughs a repris cette idée et l'a développée pour en faire une technique plus complexe, le cut-up, qui a influencé toute une génération d'écrivains et d'artistes.

Bibliographie

1. Tzara, Tristan. Sept manifestes Dada. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1963.
2. Burroughs, William S., et Brion Gysin. The Third Mind. New York : Viking Press, 1978.
3. Richter, Hans. Dada: Art and Anti-Art. New York : Thames & Hudson, 1965.
4. Hougue, Clémentine. Le Cut-Up de William S. Burroughs : Histoire d'une révolution du langage. Paris : Éditions des Cendres, 2014.
5. Balpe, Jean-Pierre. Poésie et ordinateur. Paris : Hermann, 1990.

Sites web

1. Atelier d'écriture : cut-ups, cadavres exquis et autres collages de mots.
2. Meuble à tiroirs, buffet – Baudelaire, Rimbaud

L'humour corrosif de Dada

Par Kimia Vafaei

Comment un geste absurde et volontairement provocateur peut-il être reconnu comme une œuvre d'art significative ? Cette interrogation traverse tout le mouvement Dada, né au début du XX^e siècle, dans le contexte traumatisant de la Première Guerre mondiale¹. Loin de se limiter à une simple volonté de choquer, Dada transforme l'absurde et la provocation en outils d'analyse sociale, de critique institutionnelle et d'expression artistique. L'humour corrosif, parfois violent dans sa satire, devient un moyen de réinterroger le rôle de l'artiste, le statut de l'art et la logique des sociétés modernes. Le dadaïsme apparaît comme une réaction directe à la guerre, aux valeurs bourgeoises et à l'illusion de rationalité qui avaient mené au chaos². La logique et la raison sont rejetées, et l'absurde devient langage. Les artistes dadaïstes cherchent à libérer la créativité de toute contrainte, utilisant la provocation non seulement pour choquer, mais pour faire réfléchir le public sur la fragilité des normes sociales et artistiques.

Le rire et l'incongruité deviennent alors des instruments critiques : l'humour corrosif agit comme une arme intellectuelle, où le non-sens est un moyen de dénoncer les absurdités du monde.



L'œuvre L.H.O.O.Q. (1919) de Marcel Duchamp³ illustre parfaitement cette approche. En dessinant une moustache et une barbe sur une reproduction de la Joconde, Duchamp détourne l'une des icônes les plus sacrées de l'histoire de l'art. Ce geste, volontairement irrévérencieux, critique l'autorité des musées et le culte des chefs-d'œuvre. L'humour corrosif repose sur le contraste entre la valeur symbolique de l'original et la simplicité du détournement. Le public est invité à réfléchir sur la nature de l'art et sur le rôle de l'artiste, qui ne se limite plus à produire de la beauté mais à provoquer la pensée et le questionnement. L'impact de L.H.O.O.Q. réside également dans sa capacité à déstabiliser les conventions esthétiques et à introduire la notion que la valeur artistique peut résider dans l'intention et la réflexion critique plutôt que dans la maîtrise technique.

Avec Fontaine (1917)⁴, Duchamp porte le principe du ready-made à son paroxysme. L'objet banal, un urinoir industriel, est placé dans un contexte artistique, provoquant un choc cognitif chez le spectateur. Cette œuvre interroge directement le rôle des institutions artistiques et la définition même de l'art. L'humour de Fontaine réside dans l'absurdité du geste : un objet ordinaire devient œuvre par le contexte et l'intention de l'artiste. La provocation transforme l'absurde en critique sociale et institutionnelle et ouvre la voie à l'art conceptuel et moderne. La réception de cette œuvre montre que le public peut être à la fois choqué, amusé et contraint à réfléchir sur les hiérarchies artistiques et les valeurs culturelles.

L'absurde ne se limite pas aux arts visuels et s'exprime également à travers la poésie. Le poème de Tristan Tzara, « La pensée se fait dans la bouche, les mots tombent, sans raison »⁵, illustre l'absurde appliqué au langage. Les phrases fragmentées et illogiques perturbent le lecteur et refusent la logique rationnelle traditionnelle. Ce non-sens traduit une profonde défiance envers un langage jugé incapable d'exprimer les horreurs de la guerre. L'humour corrosif agit ici comme un instrument critique et comme une libération créative, démontrant que le langage peut être déstructuré pour transmettre une vérité sociale et émotionnelle plus profonde. À travers le jeu sur les mots et la syntaxe déconstruite, Tzara montre que l'absurde peut transmettre une vérité que le rationnel ne saurait exprimer, et que le rire peut devenir vecteur de contestation.



D'autres artistes, comme Hans Arp, Hannah Höch ou Sophie Taeuber, prolongent cette démarche par le collage, l'assemblage et la sculpture abstraite, utilisant des objets du quotidien et des matériaux détournés pour questionner les normes sociales et artistiques. Ces artistes renforcent l'idée que Dada ne se limite pas à la provocation visuelle : il s'agit d'un langage global, intégrant image, objet et mot pour dénoncer les absurdités d'une époque en crise. L'humour corrosif et l'absurde deviennent un moyen de résistance et d'expression collective, reliant des artistes de différentes nationalités autour d'une même volonté de rupture.

Ainsi, le mouvement Dada démontre que la provocation absurde, loin d'être un simple caprice, peut devenir un véritable acte artistique. À travers l'humour corrosif, l'absurde et le détournement, le dadaïsme interroge les normes établies, remet en cause les institutions et ouvre de nouvelles voies pour l'art moderne. La provocation devient un outil de réflexion, de critique sociale et de liberté créative, confirmant que l'art ne se limite pas à la beauté mais peut aussi être une voix de contestation et d'engagement intellectuel.



Notes

1. Durozoi, Gérard. Histoire du mouvement Dada. Paris: Hazan, 1997
2. Richter, Hans. Dada: Art and Anti-Art. London: Thames & Hudson, 1997
3. Duchamp, Marcel. Duchamp du signe. Paris: Flammarion, 1975
4. Richter, Hans. Dada: Art and Anti-Art. London: Thames & Hudson, 1997
5. Tzara, Tristan. Sept manifestes Dada. Jean Budry, 1924⁵.



Dada au cinéma et dans la performance : du collage au happening

Par Paria Saeedi

Le mouvement Dada apparaît en Europe pendant la Première Guerre mondiale, dans un contexte de crise politique, morale et culturelle profonde. Pour de nombreux artistes, la guerre montre l'échec total de la raison, du progrès et des valeurs bourgeoises. Face à ce monde qu'ils jugent absurde et violent, les artistes Dada refusent toute logique stable, toute hiérarchie artistique et toute idée classique de beauté. Dada n'est donc pas seulement un courant esthétique : c'est avant tout une position critique, une manière de penser et d'agir contre les normes établies.¹

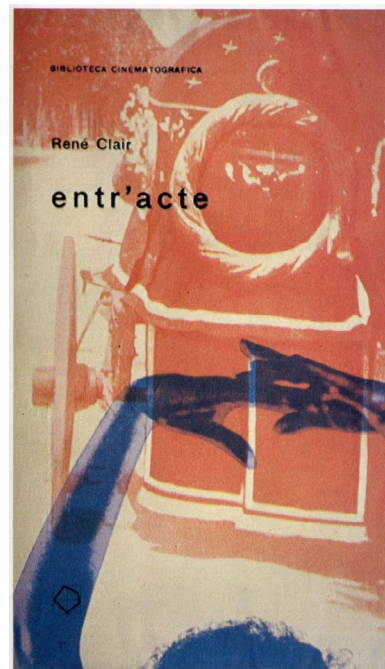
Dès ses débuts, Dada s'intéresse à des formes artistiques capables de rompre avec les traditions. Le collage, le cinéma et la performance occupent une place centrale, car ils permettent de fragmenter l'image, de casser le récit linéaire et de transformer la relation entre l'œuvre et le spectateur. Ces pratiques ne cherchent pas à produire un sens clair et fermé, mais à créer un choc, une expérience directe, parfois dérangeante. Dans cette perspective, Dada ouvre la voie à de nombreuses formes de l'art contemporain.

Cet article propose une analyse approfondie, mais accessible, du rôle de Dada dans le cinéma et la performance. Il s'agit de montrer comment le collage devient une méthode de pensée, comment le cinéma dadaïste utilise le montage pour produire une rupture visuelle, et comment la performance Dada prépare l'apparition du happening.² L'objectif n'est pas de résumer l'histoire de Dada, mais d'analyser ses mécanismes artistiques et conceptuels, dans une perspective à la fois universitaire et journalistique.

Dada naît officiellement en 1916 à Zurich, autour du Cabaret Voltaire. Ce lieu devient un espace de rencontre pour des artistes, écrivains et poètes venus de différents pays, souvent réfugiés pour fuir la guerre. Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp et Richard Huelsenbeck y organisent des soirées mêlant poésie, musique, danse et provocations verbales. Ces événements ne respectent aucune règle fixe et cherchent volontairement à désorienter le public.³



Le refus de la logique est au cœur de la pensée Dada. Pour les dadaïstes, la rationalité occidentale a conduit à la guerre industrielle et à la destruction massive. En réponse, ils choisissent le non-sens, le hasard et le jeu. Les poèmes sonores de Hugo Ball, par exemple, ne cherchent pas à transmettre un message clair. Ils fonctionnent comme des expériences acoustiques, où le son devient plus important que le sens. Cette démarche remet en cause le langage lui-même, considéré comme un outil du pouvoir et de l'ordre social.



Cette attitude radicale influence directement les formes visuelles. Au lieu de produire des œuvres cohérentes et unifiées, les artistes Dada préfèrent assembler des éléments

hétérogènes. Le collage devient alors une technique essentielle. Il permet de juxtaposer des fragments sans chercher à les harmoniser. Cette fragmentation reflète la perception d'un monde moderne instable, rapide et violent. Le collage ne répare pas le chaos : il le montre.

À Berlin, le collage prend une dimension politique plus marquée. Des artistes comme Hannah Höch, Raoul Hausmann et John Heartfield développent le photomontage à partir d'images de journaux, de publicités et de photographies officielles. Ces fragments, une fois assemblés, produisent des images critiques et souvent ironiques de la société allemande d'après-guerre. Le corps humain y est souvent déformé, mécanisé ou fragmenté, ce qui souligne la perte d'humanité causée par la modernité industrielle.⁴

Le collage n'est pas seulement une technique visuelle ; il devient une structure mentale. Penser en collage, c'est accepter la discontinuité, le choc et l'incohérence. Cette logique influence fortement le cinéma Dada. Le montage cinématographique fonctionne de manière similaire : il assemble des images séparées dans le temps et l'espace. Mais alors que le cinéma narratif classique utilise le montage pour créer une continuité, le cinéma dadaïste l'utilise pour produire une rupture.

Le cinéma attire les artistes Dada parce qu'il est encore un art jeune au début du XXe siècle. Il n'a pas encore de règles fixes ni de traditions lourdes. De plus, le cinéma est un art technique et mécanique, ce qui correspond bien à l'intérêt des dadaïstes pour les machines, le mouvement et la modernité. Le film devient ainsi un terrain d'expérimentation idéal.

Un exemple fondamental du cinéma lié à l'esprit Dada est *Entr'acte* (1924), réalisé par René Clair en collaboration avec Francis Picabia. Ce film est projeté pendant le ballet *Relâche*, conçu par Picabia et Erik Satie. Le simple fait de projeter un film au milieu d'un spectacle vivant constitue déjà une rupture avec les conventions artistiques.⁵

Dans *Entr'acte*, il n'y a pas de narration logique. Les images s'enchaînent sans causalité claire : un cercueil qui roule tout seul, un canon pointé vers la ville, des personnages filmés au ralenti ou à l'envers. Le film fonctionne comme un collage visuel en mouvement. Chaque scène semble indépendante, mais l'ensemble produit une expérience de désorientation volontaire. Le spectateur ne peut pas anticiper la suite et perd ses repères habituels.

Le cinéma dadaïste ne cherche pas à raconter une histoire, mais à perturber le regard. Le montage rapide, les changements de rythme et les images absurdes créent un choc visuel. Cette esthétique influence profondément le cinéma expérimental, mais aussi certaines formes de cinéma contemporain qui refusent la narration classique. Le cinéma devient un espace de liberté, où le sens n'est jamais stable.

Parallèlement au cinéma, la performance joue un rôle central dans Dada. Dès les premières soirées au Cabaret Voltaire, le corps est au centre de l'expérience artistique. Les artistes utilisent leur voix, leurs gestes et leurs costumes pour produire une action éphémère. La performance Dada n'est pas destinée à être répétée ou conservée. Elle existe uniquement dans l'instant.⁶



Hugo Ball, par exemple, apparaît sur scène avec des costumes géométriques qui limitent ses mouvements. Cette contrainte transforme son corps en objet visuel étrange. En récitant des poèmes sonores, il rompt avec l'idée traditionnelle de poésie comme texte écrit. Le corps, la voix et l'espace deviennent indissociables. Cette approche influence durablement l'histoire de la performance artistique.

La performance Dada remet aussi en question la position du public. Le spectateur n'est plus passif. Il peut réagir, rire, protester ou quitter la salle. Cette interaction fait partie de l'œuvre. L'art ne se situe plus uniquement sur la scène ou dans l'objet, mais dans la relation entre l'artiste et le public. Cette idée est essentielle pour comprendre l'évolution ultérieure des pratiques performatives.

On peut considérer la performance Dada comme une forme de collage vivant. Les gestes, les sons, les costumes et les réactions du public sont assemblés de manière imprévisible. Il n'y a pas de hiérarchie entre ces éléments. Tout peut devenir matériau artistique. Cette logique annonce clairement les pratiques du happening qui apparaîtront plusieurs décennies plus tard.

Dans les années 1950 et 1960, des artistes comme Allan Kaprow développent le happening aux États-Unis et en Europe. Le happening se définit comme une action artistique ouverte, souvent sans scénario fixe, qui se déroule dans des lieux non artistiques. Le public y participe activement. Cette pratique hérite directement de l'esprit Dada : refus de l'œuvre stable, importance du hasard et mélange de l'art et de la vie quotidienne.⁷

Le lien entre Dada et le happening n'est pas seulement formel. Il est aussi conceptuel. Dans les deux cas, l'art est conçu comme une expérience plutôt que comme un objet. Le temps, le corps et la situation deviennent les éléments principaux de l'œuvre. Cette approche influence profondément l'art contemporain, notamment la performance, l'art vidéo et les installations multimédias.

Le lien entre Dada et le happening n'est pas seulement formel. Il est aussi conceptuel. Dans les deux cas, l'art est conçu comme une expérience plutôt que comme un objet. Le temps, le corps et la situation deviennent les éléments principaux de l'œuvre. Cette approche influence profondément l'art contemporain, notamment la performance, l'art vidéo et les installations multimédias.

Ainsi, Dada ne peut pas être réduit à un simple mouvement historique. Il constitue une base théorique et pratique pour de nombreuses formes artistiques modernes. Le collage, le cinéma et la performance ne sont pas seulement des techniques, mais des outils critiques permettant de remettre en question les normes culturelles et sociales.

En conclusion, Dada joue un rôle fondamental dans la transformation de l'art au XXe siècle. En refusant la logique, la narration et la stabilité, les artistes dadaïstes ouvrent un espace de liberté radicale. Le cinéma Dada montre que l'image en mouvement peut être fragmentée et absurde. La performance Dada met le corps et l'instant au centre de l'œuvre. Ensemble, ces pratiques préparent le terrain du happening et de nombreuses formes contemporaines.

Notes

1. Tristan Tzara, Sept manifestes Dada (Paris: Jean Budry, 1924), 7.

2. Le happening est une action artistique éphémère, héritière de Dada, qui mêle

art, corps et vie quotidienne.

3. Richard Huelsenbeck, En avant Dada (Paris: Allia, 1994), 15.

4. Dawn Ades, Photomontage (London: Thames & Hudson, 1986), 52–55.

5. René Clair, dir., Entr’acte (Paris: Films de France, 1924).

6. Hugo Ball, La Fuite hors du temps (Paris: Allia, 2006), 41.

7. Allan Kaprow, Essays on the Blurring of Art and Life (Berkeley: University of California Press, 1993), 12.

Bibliographie

Ades, Dawn. Photomontage. London: Thames & Hudson, 1986. Ball, Hugo. La Fuite hors du temps. Paris: Allia, 2006.

Clair, René, dir. Entr’acte. Paris: Films de France, 1924. Huelsenbeck, Richard. En avant Dada. Paris: Allia, 1994.

Kaprow, Allan. Essays on the Blurring of Art and Life. Berkeley: University of California Press, 1993.

Tzara, Tristan. Sept manifestes Dada. Paris: Jean Budry, 1924.

میراث ناپیدا: نشانه‌های دادا در پست‌مدرنیسم

قرن بیستم را می‌توان قرن فروپاشی اطمینان‌ها دانست؛ قرن‌ی که در آن، معنا دیگر امری بدیهی، پایدار و تضمین‌شده نبود¹. در این میان، دو لحظه‌ی گسست بیش از دیگر لحظات در تاریخ هنر و ادبیات برجسته‌اند: نخست، دادائیسم که در بطن ویرانی‌های جنگ جهانی اول، نه فقط به نفی زیبایی‌شناسی‌های پیشین، بلکه به انکار خودِ معنا، منطق و نهاد هنر دست زد؛ و دوم، پست‌مدرنیسم که در نیمه‌ی دوم قرن، با اعلام بی‌اعتباری کلان‌روایت‌ها (Grands récits)، جهان را به صحنه‌ای از بازی، تکثر و گسست بدل کرد². اگر دادا با فریادی ناگهانی نظم را در هم شکست، پست‌مدرنیسم در سکوتی طعنه‌آمیز بر ویرانه‌های همان نظم قدم زد. دادائیسم، چنان‌که در مانیفست‌های ترستان تزارا (Tristan Tzara) و کنش‌های هنری این جنبش دیده می‌شود، بیش از آن‌که یک سبک باشد، وضعیتی ذهنی است: امتناع از جدیت، بی‌اعتمادی به زبان و بدل‌کردن تصادف و بی‌معنایی به ابزار آزادی. در دادا، زبان دیگر حامل معنا نیست؛ خودِ زبان به صحنه‌ی بحران بدل می‌شود. خنده، بازی، رسوایی و کلاژ نه برای آفرینش معنایی تازه، بلکه برای برهم‌زدن سازوکار تولید معنا به کار گرفته می‌شوند. از همین‌رو، دادا را می‌توان نه نقطه‌ای در تاریخ هنر، بلکه لحظه‌ای دانست که در آن، معنا برای نخستین بار به‌طور رادیکال زیر سؤال می‌رود.

پست‌مدرنیسم، در نگاه نخست، ادامه‌ی همین مسیر به نظر می‌رسد؛ اما نسبت آن با معنا پیچیده‌تر است. در جهانی که به‌گفته‌ی لیوتار (Lyotard)، دیگر نمی‌توان به کلان‌روایت‌ها اعتماد کرد، معنا نه نابود می‌شود و نه بازسازی؛ بلکه به تعلیق درمی‌آید³. پست‌مدرنیسم با بهره‌گیری از پارودی، پاستیش، بینامتنیت و خودارجاعی، به‌جای انکار معنا، آن را در آینده‌ی بازی‌های متنی بازمی‌تاباند. در این‌جا، بی‌معنایی دیگر یک فریاد آنارشویستی نیست، بلکه شیوه‌ای برای زیستن در جهانی است که بیش‌ازحد مملو از نشانه‌هاست.

مسئله‌ی اصلی این مقاله از همین‌جا سر برمی‌آورد: آیا می‌توان دادائیسم را در پست‌مدرنیسم بازشناخت، بی‌آن‌که آن را به یک تداوم ساده‌ی تاریخی فروکاست؟ به بیان دقیق‌تر، روح دادائیستی—امتناع از معنا، طعنه، و تجربه‌گری زبانی—چگونه به شکلی نامرئی، دگرگون و درونی‌شده در زیبایی‌شناسی پست‌مدرن ادامه می‌یابد؟ این پرسش به‌ویژه در مواجهه با آثاری از توماس پینچن (Thomas Pynchon) و دیوید فاستر والاس (David Foster Wallace) اهمیت می‌یابد؛ نویسندگانی که هر یک، به شیوه‌ای متفاوت، جهان را همچون شبکه‌ای از نشانه‌های لغزان، روایت‌های ناقم و معناهای مشکوک ترسیم می‌کنند.

مسئله‌ی اصلی این مقاله از همین‌جا سر برمی‌آورد: آیا می‌توان دادائیسم را در پست‌مدرنیسم بازشناخت، بی‌آن‌که آن را به یک تداوم ساده‌ی تاریخی فروکاست؟ به بیان دقیق‌تر، روح دادائیستی—امتناع از معنا، طعنه، و تجربه‌گری زبانی—چگونه به شکلی نامرئی، دگرگون و درونی‌شده در زیبایی‌شناسی پست‌مدرن ادامه می‌یابد؟ این پرسش به‌ویژه در مواجهه با آثاری از توماس پینچن (Thomas Pynchon) و دیوید فاستر والاس (David Foster Wallace) اهمیت می‌یابد؛ نویسندگانی که هر یک، به شیوه‌ای متفاوت، جهان را همچون شبکه‌ای از نشانه‌های لغزان، روایت‌های ناقم و معناهای مشکوک ترسیم می‌کنند.

فرضیه‌ی این نوشتار آن است که پست‌مدرنیسم، برخلاف دادائیسم، به نابودی مستقیم معنا دست نمی‌زند؛ بلکه ویرانی دادائیستی را بازاجرا می‌کند—در قالب بازی، پیچیدگی روایی، پاستیش و خودطعنه‌گری. در این بازاجرا، آن‌چه از دادا باقی می‌ماند نه ژست‌های تحریک‌آمیز یا نفی نهاد هنر، بلکه میل به لرزاندن بنیان‌های دلالت است. از این منظر، آثار پینچن و والاس را می‌توان نه صرفاً نمونه‌هایی از رمان پست‌مدرن، بلکه میدان‌هایی دانست که در آن‌ها، دادا از فریاد به نجوا بدل شده است.

این مقاله با رویکردی تطبیقی و بینامتنی (Intertextualité) که به بررسی روابط معنایی و ساختاری متن با متون دیگر در سطح‌های مختلف زبانی، گفتمانی و فرهنگی می‌پردازد و در تقاطع تاریخ آوانگارد‌ها و بوطیقای پست‌مدرن، می‌کوشد این تداوم نامرئی را نشان دهد؛ نه با هدف تثبیت معنایی نهایی، بلکه برای ترسیم روابطی میان متن‌ها، ژست‌ها و شیوه‌های مواجهه با جهانی که معنا در آن، همواره در آستانه‌ی فروپاشی است.

۱. میراث امتناع: کنش دادائیستی به مثابه ماتریس از هم گسیختگی

دادائیسم نه از دل یک تأمل نظری آرام، بلکه از دل یک بحران تاریخی زاده شد؛ بحرانی که در آن، زبان، منطق و نظام‌های معنابخش پیشین اعتبار خود را از دست داده بودند. جنگ جهانی اول، با مقیاس صنعتی ویرانی‌اش، نشان داد که عقلانیتی که مدعی نظم، پیشرفت و معنا بود، خود به ابزار فاجعه بدل شده است. در چنین وضعیتی، دادا نه می‌خواست جهان را تفسیر کند و نه در پی اصلاح آن بود؛ کنش دادائیستی پیش از هر چیز، امتناع بود: امتناع از مشارکت در زبانی که دیگر قادر به تضمین هیچ افق پایداری از حقیقت نبود. مانیفست‌های تریستان تزارا این امتناع را به صراحت صورت‌بندی می‌کنند. در این متون، نفی نه به منزله‌ی فقدان، بلکه به مثابه شکلی از آفرینش ظاهر می‌شود. دادا چیزی را جایگزین معنا نمی‌کند؛ خود جایگزینی را به تعلیق درمی‌آورد. از همین‌رو، ضدهنر دادائیستی نه سبک تازه‌ای است و نه زیبایی‌شناسی منسجم، بلکه حرکتی است علیه هرگونه تثبیت. تصادف، بی‌منطقی، و بی‌اعتنایی به انسجام، نه نشانه‌ی ضعف، بلکه ابزارهای آزادی زیبایی‌شناختی‌اند⁴: آزادی از الزام به معنا، از ضرورت تفسیر، و از انتظار جدیت. در این چارچوب، زبان جایگاه ویژه‌ای می‌یابد. اگر هنر پیش از دادا بر این پیش‌فرض استوار بود که زبان می‌تواند حامل معنا باشد، دادا این پیش‌فرض را به‌طور رادیکال به چالش می‌کشد. واژه‌ها دیگر به چیزی بیرون از خود ارجاع نمی‌دهند⁵؛ آن‌ها در برخورد با یکدیگر فرو می‌پاشند، تکثیر می‌شوند، یا به صدا، تصویر و حرکت تقلیل می‌یابند. کلاژ، قطعه‌قطعه‌سازی و کناره‌م‌نشانی عناصر ناهمگون، نه صرفاً تکنیک‌هایی فرمی، بلکه نشانه‌هایی از بحرانی عمیق‌ترند: بحرانی که در آن، نشانه از دلالت تهی می‌شود و معنا به امری ناپایدار بدل می‌گردد. در این میان، خنده و بازی نقشی اساسی دارند. خنده‌ی دادائیستی خنده‌ای رهایی‌بخش یا سرخوشانه نیست؛ خنده‌ای است که از دل فروپاشی برمی‌خیزد. این خنده، جدیت فرهنگی را هدف می‌گیرد؛ همان جدیتی که هنر، فلسفه و سیاست را در قالب نظام‌های بسته و خودبسنده عرضه می‌کرد. رسوایی، شوخی و اغراق، ابزارهایی‌اند برای شکستن وقار کاذب فرهنگ رسمی. دادا با این کنش‌ها نه به دنبال جایگزینی ارزش‌ها، بلکه در پی افشای شکنندگی آن‌هاست.

در این معنا، هنر دادائیستی کنشی سیاسی است، نه از آن رو که پیام یا ایدئولوژی مشخصی را منتقل می‌کند، بلکه به این دلیل که سازوکارهای معناسازی را مختل می‌سازد. این اختلال، مخاطب را از جایگاه مصرف‌کننده‌ی منفعل بیرون می‌کشد و او را در برابر بی‌ثباتی نشانه‌ها قرار می‌دهد. دادا نه می‌گوید «چه باید فهمید»، و نه حتی «چگونه باید فهمید»؛ بلکه خود امکان فهم را به پرسش می‌کشد. همین ویژگی است که دادائیسم را به ماتریسی برای بسیاری از تجربه‌های بعدی بدل می‌کند. آن‌چه از دادا به ارث می‌رسد، نه مجموعه‌ای از فرم‌ها یا تکنیک‌ها، بلکه ژستی بنیادین است: ژست امتناع، طعنه و بی‌ثباتی. ژستی که بعدها، در بسترهایی متفاوت و با شدتی کمتر، اما با پیچیدگی‌ای بیشتر، در زیبایی‌شناسی پست‌مدرن بازخواهد گشت؛ نه به‌صورت فریاد، بلکه به‌صورت زمزمه‌ای مداوم در دل متن.

اگر دادائیسم واکنشی انفجاری به فروپاشی معنا بود، پست مدرنیسم را می توان زیستن در دل همین فروپاشی دانست؛ نه با فریاد، بلکه با آگاهی از این که بازگشتی به وضعیت پیشین ممکن نیست. جهان پست مدرن جهانی است که در آن، معنا نه نابود شده و نه بازسازی، بلکه به وضعیتی تعلیقی فروغلتیده است. آنچه باقی مانده، تکرار روایت ها، هم نشینی نشانه ها، و بی اعتمادی

عمیق به هر شکلی از کلیت بخشی است. در چنین بستری، مفهوم «پایان کلان روایت ها» که ژان فرانسوا لیوتار صورت بندی می کند، بیش از آن که اعلام مرگ معنا باشد، نشانه ی پایان اقتدار روایت هایی است که مدعی تبیین جامع جهان بودند. علم، تاریخ، ایدئولوژی و حتی هنر، دیگر نمی توانند به تنهایی بار معنا را به دوش



بکشند. نتیجه، نه خلاً کامل، بلکه تکثری ناپایدار است: معناهای موقتی، محلی و همواره قابل تردید. پست مدرنیسم در این معنا، نه پروژه های برای ویران سازی، بلکه پذیرش وضعیت بی ثبات معناست. در این وضعیت، طعنه به یکی از مهم ترین شیوه های مواجهه بدل می شود. طعنه ی پست مدرن نه صرفاً ابزار تمسخر، بلکه نوعی سازوکار دفاعی است؛ راهی برای زیستن در جهانی که بیش از حد از نشانه ها، تصاویر و روایت ها اشباع شده است. اگر دادا با هم به سنت تکیه دارد و هم آن را بی ثبات می سازد. در این میان، آنچه برایان مک هیل (Brian McHale) بر آن تأکید می کند—یعنی جابه جایی مسئله ی محوری از معرفت شناسی به هستی شناسی—نقشی کلیدی دارد. اگر رمان مدرن می پرسید «چگونه می توان جهان را شناخت؟»، رمان پست مدرن می پرسد «کدام جهان؟». جهان های ممکن، روایت های موازی، و واقعیت هایی که در هم نفوذ می کنند، نشانه ی نوعی عدم قطعیت

بنیادین اند. معنا دیگر نه در کشف حقیقت، بلکه در سرگردانی میان نسخه های مختلف آن شکل می گیرد. از این منظر، رمان پست مدرن را می توان شکلی از کلاژ روایی دانست؛ کلاژی که در آن، سبک ها، ژانرها و صداها بدون سلسله مراتب کنار هم قرار می گیرند. این هم نشینی، یادآور تکنیک های دادائیستی است، اما با تفاوتی اساسی: تصادف در پست مدرنیسم اغلب آگاهانه و طراحی شده است. بی نظمی دیگر نتیجه ی انفجار نیست، بلکه حاصل نوعی مهندسی پیچیده ی آشوب است. همین جا است که تفاوت بنیادین میان دادائیسم و پست مدرنیسم آشکار می شود. دادا معنا را ویران می کرد تا امکان هرگونه بازسازی را نفی کند؛ پست مدرنیسم اما معنا را در معرض پرسش قرار می دهد، بی آن که به حذف کامل آن تن دهد. بی معنایی در این جا نه هدف نهایی، بلکه ابزاری انتقادی است: راهی برای نشان دادن این که معنا چگونه تولید، مصرف و بازتولید می شود. در جهانی که رسانه ها، تصاویر و روایت ها بی وقفه در گردش اند، بی معنایی پست مدرن به آینه ای بدل می شود که این اشباع را بازمی تاباند. متن پست مدرن نه می خواهد از این وضعیت بگریزد و نه آن را اصلاح کند؛ بلکه آن را به نمایش می گذارد، پیچیده می کند و گاه تا مرز اغراق پیش می برد. در این جا، میراث دادا دیگر در ژست های آشکار شورش دیده نمی شود، بلکه در حساسیتی نسبت به لغزش معنا حضور دارد—حساسیتی که متن را



پینچن: پارانویا به مثابه زیبایی شناسی تصادف

در آثار پینچن، پارانویا سازوکار زیبایی است؛ نه فقط موضوع، بلکه فرم¹⁰. در رمان *The Crying of Lot 49* شبکه‌ای از نشانه‌ها، نامه‌ها و نمادهای مبهم به وجود می‌آید که خواننده را در موقعیتی تجربه‌گرایانه و اضطرابی قرار می‌دهد: آیا سازه‌ای منسجم پشت این علائم هست یا فقط میل آدمی به دیدن الگو در آشفتگی؟ این سؤال همان لحظه‌ای است که دادا قبلاً مطرح کرده بود—زبان دیگر قابل اعتماد نیست—با این تفاوت که پینچن پارانویا را نه صرفاً به عنوان بحران معرفت، بلکه به عنوان بازی نشانه‌ها نشان می‌دهد. منطق توطئه در رمان به ابزار خوانش بدل می‌شود: بازی نشانه‌ها که خواننده را وامی‌دارد رمزگشایی کند، شک‌ورزی کند و همزمان از خود عمل معنی‌سازی آگاه شود.

در رمان *Gravity's Rainbow* آن آشوب ساختاری که به ظاهر تصادفی و انفجاری است، در عمل از بافتی پیچیده و مهندسی‌شده ساخته شده است؛ ترکیب گونه‌ها، ارجاعات علمی و نظامی، ترانه‌ها و پاستیش‌های (Pastiche) طنزآمیز، همه دست‌به‌دست هم می‌دهند تا جهانی را بسازند که در آن «تصادف» به یک استراتژی روایت بدل شده است. پینچن از این طریق نشان می‌دهد که تصادف و نظم در یک طیف قرار دارند: آن‌چه به ظاهر شکاف و بی‌معنایی است، می‌تواند خوانشی از شبکه‌های پیچیده‌ی قدرت، فناوری و فرهنگ را پنهان کند. این همان نقطه‌ای است که دادا را به پینچن وصل می‌کند: استفاده از کلاژ، ترانه‌های درون‌متن و پاستیش برای برهم‌زدن انتظار معنا، با این پیچیدگی که پینچن غالباً آن بی‌معنایی را به عنوان آینه‌ای برای فهم تکنیک‌ها و سازوکارهای مدرن به کار می‌گیرد. از منظر فرمی، پینچن به طرز ماهرانه‌ای «خرابی» معنا را مهندسی می‌کند؛ او از پارسینگ خواننده استفاده می‌کند و او را در فرایند تولید معنا شریک می‌سازد—کاری که دادا در اجراهایش می‌کرد، اما پینچن این مشارکت را به صورت رمانتیک تکنیکال‌تر و نظری‌تر سازماندهی می‌کند.

والاس: از طعنه تا شفقت — طنزی که به اخلاق می‌رسد

در مقابل، والاس با همان ارث طعنه‌ورزی اما با انگیزه‌ای متفاوت مواجه است. *Infinite Jest* ساختاری هزارتویی دارد: پانویس‌ها که خود به خود به نظامی موازی بدل شده‌اند، بخش‌هایی که خط را می‌شکنند و خواننده را وادار می‌کنند ترجمه‌ی زمانی و معنایی انجام دهد. این پانویس‌ها، بیش از آن‌که گریز فرمی باشند، اجرایی اند؛ آن‌ها کوچک‌ترین واحدهای نمایشی رمان‌اند که توجه خواننده را به کیفیت رفتار خواندن جلب می‌کنند—چگونه می‌خوانی، کدام روایت را اول می‌گیری، چه بُرش زمانی‌ای می‌پذیری.

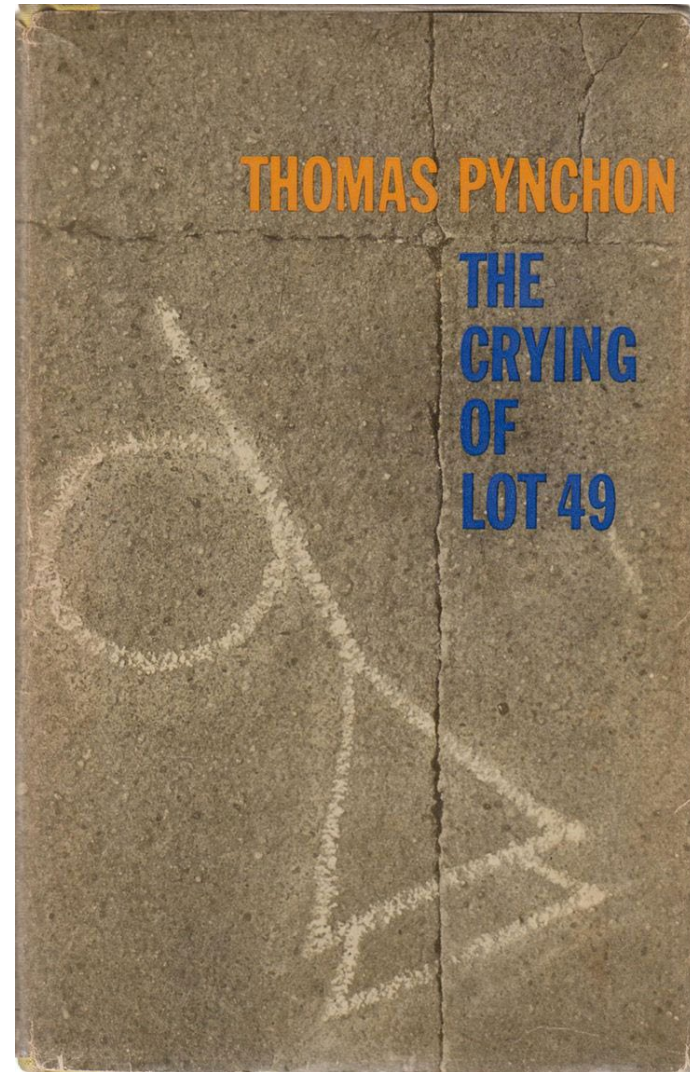
اما نکته‌ی حیاتی در والاس، تبدیل طنز پست‌مدرن به وسیله‌ای برای آشکارسازی خلأ انسانی است. طعنه‌ای که از دادا ارث برده شده در دست والاس تبدیل می‌شود به شیوه‌ای برای نشان‌دادن انزوای افراد، اعتیاد، و فقدان امکان ارتباط اصیل. بنابراین «بی‌معنایی» در والاس معمولاً پیش‌زمینه‌ای است برای طرح پرسش اخلاقی: وقتی همه‌چیز به بازی نشانه بدل شده، چگونه می‌توان باز ارتباط برقرار کرد؟ والاس به دنبال اصلت نیست به معنای بازگرداندن «معنای از دست رفته»، بلکه به دنبال بازیابی ظرفیت انسانی برای همدلی است—چیزی که طنز را به یک وسیله بازشناختی بدل می‌کند، نه صرفاً یک ژست نظری.

پانویس‌ها، شوخی‌های طنزآمیز، و قطع خطیت معمول، همگی تکنیک‌هایی‌اند که خواننده را وادار می‌کنند به تجربه‌ای از همذات‌پنداری برسد؛ برخلاف پینچن که اغلب خواننده را در پارانویا رها می‌کند، والاس خواننده را به سوی اخلاقی دوباره سوق می‌دهد.



۳. مطالعه‌ی موردی: پینچن و والاس، وارثان آشوب

آن‌چه در آثار توماس پینچن و دیوید فاستر والاس رخ می‌دهد را می‌توان به مثابه دو پاسخ متفاوت اما هم‌قیاس به همان میراث «امتناع» دادا خواند: یکی پاسخی که در پارانویا و هندسه‌ی تصادف زیست می‌کند و دیگری پاسخی که از طعنه عبور می‌کند تا به یک خواست اخلاقی برای برقراری ارتباط برسد. هر دو نویسنده، به شیوه‌ای متفاوت، نشان می‌دهند که چگونه تکنیک‌های «ازهم‌گیختگی» دادا—کلاژ، پارودی، برهم‌زدن انسجام زبانی—در رمان پست‌مدرن هم زنده‌اند، اما تغییر کارکرد داده‌اند.



یکی از قطعات محوری رمان، مواجههٔ اودیپا با نماد شیپور خاموش (the muted horn) است؛ نشانه‌ای که بارها و بارها در فضاهای نامنتظر ظاهر می‌شود. پینچن می‌نویسد:

“She had begun to wonder if the Tristero did not exist at all except in her own hallucinations.”

این جمله، از نظر فرمی ساده است، اما از نظر معنایی انفجاری. پینچن عمداً فعل «to wonder» را جایگزین هرگونه قطعیت می‌کند: نه کشف، نه انکار، بلکه نوعی تعلیق شناختی. Tristero ممکن است توطئه‌ای واقعی باشد یا صرفاً محصول ذهنی که بیش‌ازحد به نشانه‌ها حساس شده است.

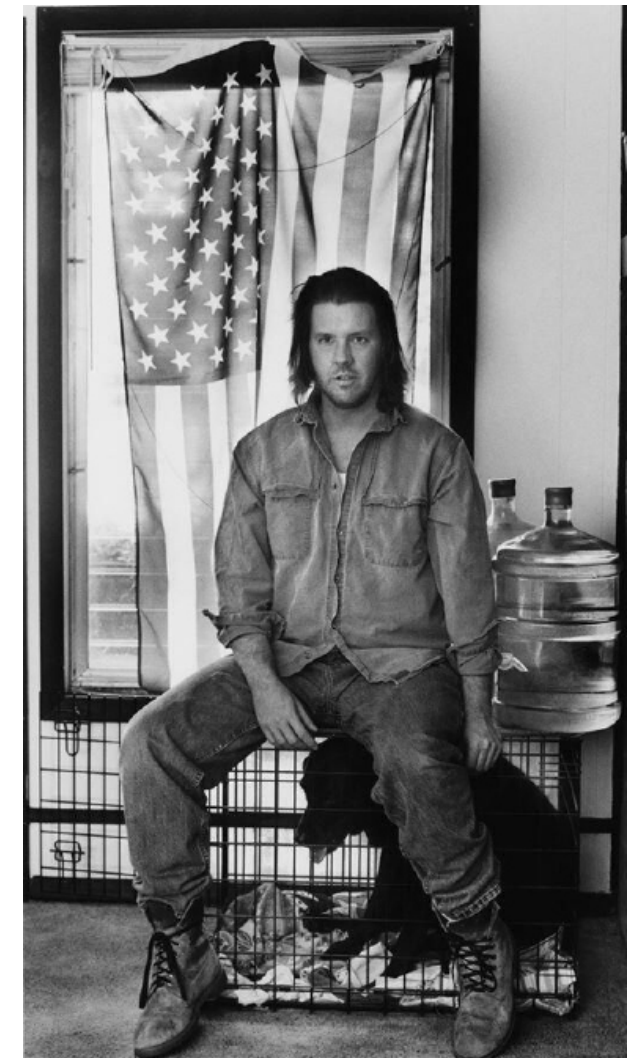
در منطق دادائستی، نشانه از معنا تهی می‌شود؛ اما در این‌جا، نشانه دچار فزونی معناست. معنا نه حذف می‌شود و نه فرو می‌ریزد، بلکه بی‌وقفه تولید می‌شود. شیپور خاموش نه چیزی می‌گوید و نه سکوت می‌کند؛ بلکه دعوتی است به تفسیر بی‌پایان.

در همین نقطه است که دادا به پست‌مدرنیسم می‌رسد: نه نابودی معنا، بلکه اشباع معنا تا مرز جنون. اودیپا دیگر نمی‌تواند «نخواند». جهان به متنی تبدیل شده است که هر جزء آن بالقوه دلالت‌مند است — و این دقیقاً

گفت‌وگوهای ضمنی: از براندازی تا صداقت انتقادی

وقتی این دو نویسنده را کنار هم می‌گذاریم، یک گفت‌وگوی ضمنی شکل می‌گیرد: پینچن میراث دادا را در ساختار جهان‌های فنی و پیچیده حفظ می‌کند—او به ما می‌گوید که چگونه فناوری، نظام‌های اطلاعاتی و رسانه‌های توده‌ای می‌توانند نشانه‌ها را به بازی‌ای مرگبار تبدیل کنند؛ در این دنیای فنی، پارانویا اغلب واکنشی عقلانی است. والاس اما همان میراث را می‌گیرد و آن را به پرسش اخلاقی می‌کشد: اگر طعنه و نابسامانی تنها به تقابل تبدیل نشوند، چه می‌شود؟ والاس پیشنهاد می‌دهد که طعنه باید با تلاش برای برقراری صداقتی جدید همراه شود—صداقتی که ادعای «اصل بودن» ندارد، اما می‌کوشد سطحی‌ترین مناسبات را به گفت‌وگویی انسانی‌تر بدل کند.

در نهایت، آنچه از دادا در این دو نویسنده باقی می‌ماند، تغییر یافته است: از فریاد آنارشیکستی به بازتابی انتقادی تبدیل شده است. پینچن همچنان به آشوب علاقه‌مند است—اما آشوب او ساختاری است و انتقادش غالباً معرفت‌شناختی و سیاسی است؛ والاس اما آشوب را به تجربه‌ی انسانی بدل می‌کند و از آن راهی به سوی اخلاق و شفقت می‌جوید. هر دو نشان می‌دهند که میراث دادا دیگر صرفِ تحریک یا نفی نیست؛ بلکه به ابزاری تبدیل شده که هم می‌تواند سازوکارهای جهان معاصر را آینه کند و هم امکان بازاندیشی اخلاقی را فرارسازد.



DAVID FOSTER WALLACE CENTER
RESEARCH / EXHIBITIONS / EVENTS / RESIDENCIES / ARCHIVES / www.dfwallacecenter.org

نمونهٔ متنی ۲: The Crying of Lot 49 — فروپاشی روایت به‌مثابه تجربه

در پایان رمان، پینچن آگاهانه از ارائهٔ هرگونه پاسخ نهایی سر باز می‌زند. آخرین جملهٔ کتاب چنین است:

“She was supposed to await the crying of lot.” ۴۹

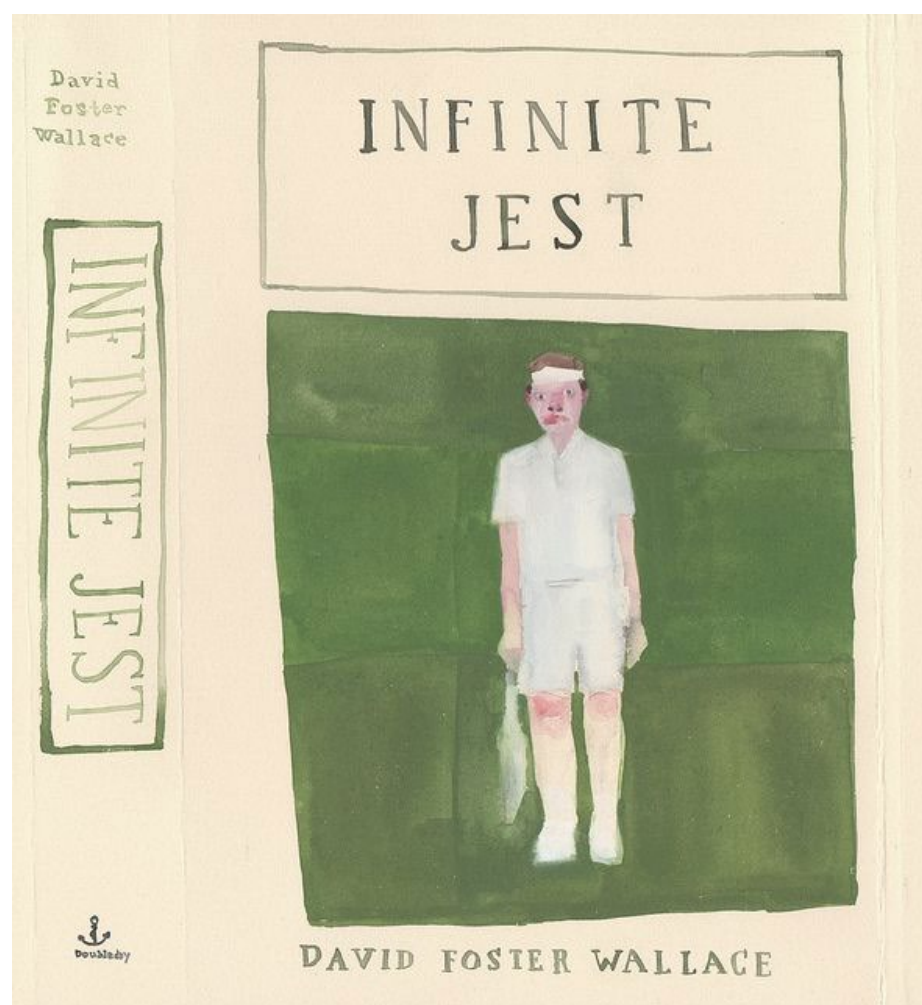
این جمله نه پایان است، نه اوج، و نه حل مسئله. فعل «to await» روایت را در وضعیتی از تعلیق دائمی منجمد می‌کند. هیچ crying ای رخ نمی‌دهد؛ فقط انتظار باقی می‌ماند. از منظر دادائیستی، این یک «ضد-پایان» است: امتناع از معنا، امتناع از کاتارسیس، و امتناع از رضایت خواننده. اما تفاوت اساسی در این جاست که پینچن این امتناع را درون تجربهٔ مدرن زیستن جای می‌دهد. ما همواره در وضعیت انتظاریم — انتظارِ خبر، افشاگری، حقیقت نهایی — حقیقتی که هرگز فرا نمی‌رسد. در این جا، دادا دیگر فریاد نمی‌زند؛ بلکه خاموش می‌شود و ما را در دل این سکوت رها می‌کند.

نمونهٔ متنی ۳: Infinite Jest — پانویس به‌مثابه فروپاشی تمرکز

در **Infinite Jest**، یکی از پانویس‌های مشهور والاس درباره‌ی جزئیات فنی و خسته‌کننده‌ی فیلم‌ها یا مواد اعتیادآور است؛ پانویسی که از نظر روایی «ضروری» نیست، اما از نظر تجربه‌ی خواندن حیاتی است. در یکی از این پانویس‌ها، با انباشت اطلاعاتی مواجه می‌شویم که عملاً خواننده را خسته می‌کند:

“...and so on, and so forth, ad infinitum.”

این عبارت ظاهراً ساده، کارکردی کاملاً اجرایی دارد. والاس با این «و الی آخر بی‌پایان» نه تنها محتوا، بلکه فرسودگی ذهنی را بازغایی می‌کند. پانویس دیگر نقش توضیح‌دهنده ندارد؛ بلکه به عاملی مزاحم بدل می‌شود. اگر دادا با کلاژ، منطق متن را می‌شکست، والاس با پانویس، تمرکز خواننده را درهم می‌شکند. اما این شکست، تمسخرآمیز نیست؛ دردناک است. خواننده دقیقاً همان تجربه‌ای را از سر می‌گذراند که شخصیت‌ها تجربه می‌کنند: غرق شدن در انبوه اطلاعات، ناتوانی از تمرکز، و فرسودگی روانی.



نمونهٔ متنی ۴: Infinite Jest — عبور از طعنه به همدلی

والاس برخلاف بسیاری از پست‌مدرنیست‌ها، به طعنه بسنده نمی‌کند. در یکی از لحظات کلیدی، لحن متن به‌طور محسوسی تغییر می‌کند و به سمت صداقتی آسیب‌پذیر می‌رود:

“What passes for hip cynical transcendence of sentiment is really some kind of fear of being really human.”

در این جا، والاس صراحتاً از میراث طعنه‌آمیز — میراثی که ریشه در دادا دارد — فاصله می‌گیرد. او نشان می‌دهد که شوخی، بازی، و غیرمعقول‌بودن، اگر به‌تنهایی و بی‌افق باقی بمانند، می‌توانند به مکانیسمی دفاعی بدل شوند. دادا در این جا نه انکار می‌شود و نه صرفاً تکرار؛ بلکه اخلاقی می‌شود. غیرمعقول‌بودن دیگر ابزار حمله نیست، بلکه راهی است برای رسیدن به صداقت، به رنج، و در نهایت، به انسان‌بودن.

و در نتیجه اگر دادائیسم را نه به عنوان یک مکتب تاریخی، بلکه به مثابه یک منطق منفی مولد در نظر بگیریم—منطقی که معنا را نه برای نابودی صرف، بلکه برای افشای سازوکارهای اقتدار زبانی و زیبایی‌شناختی از کار می‌اندازد—آنگاه تداوم آن در ادبیات پست‌مدرن نه یک تشابه صوری، بلکه یک پیوند ساختاری خواهد بود. دادا پایان نیافته است؛ بلکه از سطح کنش‌های آشکار و رسواکننده به سطحی درونی، متنی و نظام‌مند حرکت کرده است. در این افق، آثار توماس پینچن و دیوید فاستر والاس را می‌توان نه بازتولید آشوب، بلکه مدل‌سازی شناختی بی‌ثباتی معنا دانست. نزد پینچن، منطق تصادف، توطئه و کولاژ، همان نقش را ایفا می‌کند که بی‌معنایی و شوک در دادائیسم ایفا می‌کرد: فروپاشی اعتماد به رابطه‌ی خطی میان نشانه و مرجع. اما این فروپاشی دیگر لحظه‌ای انفجاری نیست؛ به وضعیت دائمی خوانش بدل شده است. معنا نه غایب است و نه دست‌یافتنی، بلکه همواره به تعویق افتاده و در شبکه‌ای از ارجاعات بی‌پایان معلق می‌ماند.

والاس، در سوی دیگر این طیف، این تعلیق را از سطح اپیستمولوژیک به سطح اخلاقی منتقل می‌کند. او نشان می‌دهد که چگونه تداوم بی‌وقفه‌ی طعنه—که میراث مستقیم دادا و پست‌مدرنیسم است—می‌تواند خود به شکلی از انسداد ارتباطی بدل شود. در این‌جا، عبور از دادا نه به معنای انکار آن، بلکه به معنای بازجهت‌دهی نیروی منفی آن است: غیرمعقول‌بودن دیگر ابزار نفی نیست، بلکه امکانی است برای بازاندیشی صداقت، همدلی و مسئولیت در جهانی اشباع از نشانه‌ها.

بدین ترتیب، تفاوت بنیادین میان دادائیسم و پست‌مدرنیسم را باید در نسبت آن‌ها با «معنا» جست‌وجو کرد: دادا معنا را منفجر می‌کند تا امکان آزادی را اعلام کند؛ پست‌مدرنیسم معنا را معلق می‌گذارد تا شرایط امکان فهم را مسئله‌مند سازد. آنچه باقی می‌ماند، نه نفی معنا، بلکه نفی قطعیت معناست.

از این منظر، میراث نامرئی دادا نه در ژست‌های آنارشیستی و نه در بازی‌های فرمی صرف، بلکه در اصرار بر این حقیقت نهفته است که معنا هرگز طبیعی، بی‌طرف یا نهایی نیست. ادبیات پست‌مدرن، به‌ویژه در آثار پینچن و والاس، این اصرار را به شیوه‌ای پیچیده‌تر و خودآگاه‌تر ادامه می‌دهد: نه با فریاد، بلکه با اختلال؛ نه با انکار، بلکه با تعلیق مداوم دلالت.

دادا نمرده است؛ دادا خواندن را دشوار کرده است.

Notes

1. Hannah Arendt, **The Human Condition** (Chicago: University of Chicago Press, 1958), 3.
2. Jean-François Lyotard, **La condition postmoderne: Rapport sur le savoir** (Paris: Éditions de Minuit, 1979), 7.
3. Lyotard, **La condition postmoderne**, 31.
4. Tristan Tzara, **Sept manifestes Dada** (Paris: Jean Budry, 1924), 15.
5. Peter Bürger, **Theory of the Avant-Garde**, trans. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), 53.
6. Jean Baudrillard, **Simulacres et simulation** (Paris: Éditions Galilée, 1981), 2.
7. Lyotard, **La condition postmoderne**, 60.
8. Linda Hutcheon, **A Theory of Parody** (New York: Methuen, 1985), 6.
9. Brian McHale, **Postmodernist Fiction** (London: Routledge, 1987), 10.
10. McHale, **Postmodernist Fiction**, 45.

Dada et la politique: provocation ou conscience sociale ?

Par Anita Sedaghathah

Introduction

Si le monde n'a plus de sens, pourquoi l'art devrait-il en avoir ? Cette interrogation fondamentale reflète l'anarchie mentale qui régnait parmi les intellectuels de l'époque, une posture née du traumatisme profond d'une société ravagée par la guerre. Face à l'absurdité du monde, des artistes se sont unis pour former un mouvement de protestation radical : le dadaïsme. Ce courant se définit par une opposition systématique : anti-art, anti-bourgeois, anti-guerre, anti-capitaliste et résolument anti-logique. Le choix même du mot « Dada », dépourvu de sens originel, devient en soi l'acte de résistance ultime contre la logique rationnelle de la bourgeoisie. Pour ces créateurs, l'art ne doit plus se limiter aux cadres conventionnels ou aux idéaux esthétiques préétablis. Ce qui prime désormais, c'est l'intention pure de l'artiste et son dessein lors de la création de l'œuvre. Ils revendiquaient une liberté d'expression totale et une libération radicale de l'esprit à travers l'art. En affirmant que la guerre est intrinsèquement cruelle et

insensée, ils ont fait jaillir du cœur de cette même cruauté une esthétique de l'anomalie. C'est ainsi que, du chaos des tranchées, est née une nouvelle forme de réalité artistique (Dada) qui, malgré sa nature subversive, a fini par se stabiliser et s'imposer comme un pilier de la modernité. Mais fut-il réellement un mouvement d'après-guerre, ou pouvait-on prévoir l'émergence d'un tel moment dans l'histoire, la littérature et l'art ?

Bien que la Grande Guerre ait servi de catalyseur immédiat, les racines de la révolte dadaïste sont perceptibles bien avant les premiers tirs de canon. La question de savoir si le dadaïsme était prévisible ou s'il s'agissait purement d'un mouvement d'après-guerre nécessite une analyse nuancée. On peut affirmer que Dada fut à la fois une fatalité historique et une explosion traumatique.

Des racines préexistantes (une transition prévisible)

Même sans le cataclysme de 1914, l'art s'orientait déjà vers une rupture avec le rationalisme :

- L'impasse de la raison : sous l'influence de Nietzsche (la remise en cause des valeurs) et de Freud (la découverte de l'inconscient), l'idée d'un homme purement rationnel s'effritait déjà.
- Les avant-gardes séminales : le futurisme, le cubisme et l'expressionnisme avaient déjà commencé à déconstruire les formes classiques. Dada a poussé cette logique jusqu'à son paroxysme : l'anti-art.

La guerre comme catalyseur radical

Si les racines étaient présentes, c'est la Première Guerre mondiale qui a donné à Dada son caractère nihiliste et violent :

- La trahison de la logique : pour les dadaïstes, la « raison » européenne était responsable du massacre industriel des tranchées. Réagir par l'absurde était donc un acte de résistance politique et morale.
- Le refuge de Zurich : la naissance du mouvement au Cabaret Voltaire, en Suisse, est le résultat direct de l'exil. Dada est le cri de ralliement d'une génération intellectuelle déracinée par l'horreur.

On peut conclure que si le passage à l'irrationnel dans l'art était une évolution prévisible du modernisme, la forme spécifique de Dada — son mépris total pour l'esthétique et son embrassement du chaos — est indissociable du traumatisme de la Grande Guerre. Dada n'est pas seulement un style, c'est une réaction psychologique de défense face à un monde qui avait perdu tout sens. En somme, le dadaïsme ne se limite pas à une simple rébellion contre les horreurs de la Grande Guerre ; il incarne une rupture épistémologique majeure. Si les prémisses d'une déconstruction artistique étaient déjà latentes dans les avant-gardes pré-1914, le conflit a radicalisé cette transition en une véritable « esthétique du chaos ».

Dada a opéré une subversion sémantique sans précédent : puisque le langage de la raison avait servi à justifier l'absurdité du massacre, il fallait, selon les dadaïstes, détruire la syntaxe même pour libérer

la pensée. Cette volonté de « table rase » n'était donc pas une fin en soi, mais un acte chirurgical visant à purger la culture européenne de ses hypocrisies. Ainsi, bien que le mouvement ait été précipité par le traumatisme belliqueux, il demeure le résultat inévitable d'une modernité qui, arrivée au bout de sa logique, n'avait d'autre choix que de s'autodétruire pour permettre l'émergence de nouvelles formes de liberté expressive.

L'Europe avant/après la Grande Guerre:

Comme l'a souligné James Joll, tout le monde pensait que la guerre serait bénéfique, qu'elle pourrait transformer la société et défendre les intérêts nationaux. Avec la rigidité croissante des sociétés européennes, qui leur avait apporté de grandes richesses, les inégalités sociales sont devenues plus visibles que jamais. Sur le plan politique, des pays comme l'Allemagne cherchaient à progresser dans le domaine militaire, tentant ainsi d'affirmer leur puissance. Comme C. R. W. Nevinson, dans son livre *Paint and Prejudice*, pensait que « la guerre ne change pas, elle transforme ». Avant la guerre, l'art et la littérature suivaient principalement des thèmes romantiques et idéalistes, qui ont été profondément bouleversés par le déclenchement du conflit. Les artistes et écrivains se sont tournés vers la critique et la revendication des droits, s'opposant à toutes les traditions et valeurs établies qui avaient permis l'émergence de telles déviations.

Pour illustrer cela plus concrètement, on peut se référer au poème « Soldiers », écrit en mémoire des milliers de jeunes soldats tombés, ou aux poèmes de « Hugo Ball ». À la suite de cette soif de puissance et de cet excès de nationalisme, qui ont été à l'origine d'une guerre dévastatrice coûtant la vie à des millions de personnes, les pays ont payé un lourd tribut, tant sur le plan humain que social. Ce sont là les premières étincelles du mouvement dadaïste que nous connaissons aujourd'hui.

Comment le mouvement Dada s'est-il formé ?

La guerre et ses conséquences – les soldats traumatisés psychologiquement, disséminés aux quatre coins du monde – ne représentent qu'une partie des effets laissés par le conflit. Les lois elles-mêmes ne semblaient plus avoir de sens. L'art, reflet de la société, créé par la société elle-même, a alors pris une forme délibérément absurde : un art anti-art, sans logique, destiné à traduire le chaos de la guerre. Les artistes voulaient montrer ce désordre et lui donner une dimension symbolique.

Le dadaïsme fut un mouvement choquant et significatif, car il est considéré comme l'un des berceaux du modernisme dans l'histoire de l'art. Beaucoup de ses artistes avaient eux-mêmes été soldats. La guerre, impitoyable, a inspiré un mouvement qui rejette toutes les

valeurs traditionnelles incapables de résister à cette brutalité. C'est ainsi que le dadaïsme a contribué à l'émergence du modernisme.

Parmi les techniques caractéristiques du mouvement, on trouve :

- Le collage, pour assembler des éléments disparates et créer de nouvelles significations absurdes.
- L'ironie et l'humour noir, pour critiquer la société et la guerre.
- Le non-sens et l'illogique, afin de refléter le chaos et l'absurdité de l'époque.
- Les performances et happenings comme formes d'art vivantes, éphémères et provocatrices, rompant avec les formes traditionnelles.

Par le collage, l'illogisme et l'humour noir, le dadaïsme rompt radicalement avec les formes artistiques traditionnelles. Ces procédés traduisent la fragmentation du monde d'après-guerre, l'effondrement d'une rationalité ayant conduit à la violence et la mise en question ironique des discours politiques et militaires. Le dadaïsme apparaît dès lors comme une réponse esthétique et idéologique à la crise des valeurs du début du XX^e siècle, marquant une rupture décisive dans l'histoire de l'art moderne.

Hannah Höch (1889-1978)

Fut l'une des figures majeures du mouvement dada à Berlin, apportant une contribution décisive à la critique sociale et politique à travers l'art. Ses photomontages, notamment *Cut with the Kitchen*

Knife, dénoncent le nationalisme, le militarisme et les structures patriarcales de la société allemande après la Première Guerre mondiale. Dans son chef-d'œuvre de 1919, « Coupe au couteau de cuisine dans la dernière époque culturelle de l'Allemagne à gros ventre de Weimar », Hannah Höch utilise le photomontage comme une arme politique. Elle déconstruit le nationalisme allemand à travers plusieurs éléments visuels clés : La dérision de l'autorité : en plaçant des figures comme l'empereur Guillaume II au milieu d'un chaos visuel, elle ridiculise le militarisme et la grandeur nationale.

La métaphore du couteau : le « couteau de cuisine » symbolise la réappropriation d'un outil domestique pour disséquer la culture patriarcale et belliciste de l'époque.

L'opposition structurelle : Höch divise l'espace entre le monde « Anti-Dada » (les politiciens nationalistes) et le monde « Dada » (les révolutionnaires), montrant que le nationalisme est une force de stagnation face à l'élan vital de l'avant-garde.

En somme, Höch démontre que le nationalisme n'est qu'une construction absurde qui a mené l'Europe à sa perte et que seul le chaos créateur peut libérer l'individu.

Une nouvelle perspective : la machine contre le corps

« Au-delà de la simple satire politique, l'œuvre de Höch propose une critique structurelle de la modernité allemande. Alors que le

nationalisme de l'époque glorifiait la "précision mécanique" et l'ordre militaire, Höch introduit une esthétique de la fragmentation. En insérant des rouages et des pivots de machines parmi les visages des dirigeants, elle ne dit pas seulement qu'ils sont des automates, mais elle dénonce la mécanisation de l'esprit humain par l'idéologie guerrière. Le dynamisme de son montage, souvent perçu comme chaotique, est en réalité une "chorégraphie de la résistance" : elle oppose la rigidité du vieux monde à la fluidité du nouvel esprit Dada. Ce n'est plus une simple réaction d'après-guerre, c'est une proposition de reconstruction par le démantèlement. »

Ce travail critique du nationalisme illustre comment les dadaïstes utilisaient l'anti-art pour contester les valeurs traditionnelles responsables de la guerre et des inégalités sociales. En combinant des images fragmentées de presse, de publicité et de culture populaire, Höch a montré comment l'art pouvait remettre en question les normes de genre et les hiérarchies sociales. Sa pratique expérimentale, qui mêle collage, absurdité et ironie, incarne l'esprit dadaïste : refléter le chaos de l'époque tout en donnant voix aux perspectives marginalisées, en particulier celles des femmes.

Dada : conscience sociale et critique politique

La remise en question du nationalisme, de l'impérialisme et de la pensée militaire

Le nationalisme extrême est générateur d'ennemis. Il apparaît lorsque les individus d'une société, privés d'une pensée libre, sont contraints d'adopter les valeurs qui leur sont imposées. À côté de cet élan nationaliste exacerbé, la volonté d'expansion coloniale fut également l'une des causes majeures du renforcement des tensions entre les pays européens de l'époque. Les nations considéraient la colonisation comme un moyen d'« apporter la civilisation » et estimaient légitime de placer d'autres peuples sous leur domination afin de développer leur économie, leur politique ou leur culture.

De plus, la logique militaire constitue le troisième pilier de ce triptyque qui a façonné les mécanismes des guerres du XX^e siècle. Dans cette logique, qui exige uniquement l'efficacité des individus et non leur singularité, l'être humain devient un instrument destiné à servir des objectifs plus vastes. C'est précisément à ce moment-là que l'obéissance inconditionnelle remplace la pensée individuelle et que le « moi » s'efface devant les ordres. « Le concept de table rase constitue l'essence même de la révolte dadaïste. Il ne s'agit pas d'une simple table rase esthétique, mais d'une volonté radicale d'effacer les débris d'une civilisation défailante pour reconstruire une réalité dénuée de logique bourgeoise. »

Les liens avec le marxisme et l'anarchisme

La critique du nationalisme par les dadaïstes, illustrée notamment par les photomontages de Hannah Höch, s'inscrit dans un réseau plus large de pensées radicales du début du XX^e siècle. Le marxisme apportait une analyse des inégalités sociales et économiques qui sous-tendaient les conflits et le militarisme, tandis que l'anarchisme prônait la liberté individuelle face aux structures de pouvoir oppressives. Le dadaïsme, par son rejet des normes et de la logique dominante, convergait avec ces idéaux en dénonçant les mécanismes de domination et les guerres nationalistes. Par ailleurs, l'accent mis sur l'absurde et l'anti-art constituait une forme implicite de pacifisme artistique, reflétant le désir de rompre avec la violence et les destructions engendrées par la Première Guerre mondiale.

Ainsi, la critique sociale et politique du dadaïsme se situe à l'intersection du marxisme, de l'anarchisme et des idéaux pacifistes, offrant une réponse artistique aux crises de l'époque. C'était une synthèse radicale.

Le mouvement Dada ne s'est pas contenté de révolutionner l'esthétique ; il a constitué une véritable intersection entre la révolte anarchiste et la critique sociale marxiste. Le dadaïsme est, par essence, une démarche libertaire. En rejetant la logique et la rationalité occidentale (considérées comme responsables du chaos de la Première Guerre mondiale), les dadaïstes ont adopté une posture anarchiste de déconstruction totale.

L'exemple de Tristan Tzara : dans ses manifestes, Tzara prône l'abolition de toute autorité intellectuelle et systémique. « Je suis contre les systèmes ; le plus acceptable des systèmes est celui de n'en avoir, par principe, aucun. »

Dada et le marxisme : l'art comme arme de classe

Si le Dada de Zurich était plutôt anarchiste et nihiliste, le Dada berlinois s'est fortement politisé, s'alignant sur les théories marxistes et le matérialisme historique. Pour des artistes comme George Grosz ou John Heartfield, l'art devait servir la lutte du prolétariat. Par son engagement révolutionnaire, Richard Huelsenbeck souligne que Dada n'était pas qu'une simple esthétique, mais un outil de transformation sociale radicale. La fusion de ces deux courants se manifeste par le rejet des institutions bourgeoises (Église, armée, État). Les photomontages de John Heartfield sont l'exemple parfait de cette alliance : la technique du « hasard » dadaïste est mise au service d'une dénonciation marxiste du capitalisme et du fascisme.

Impact à long terme

Le dadaïsme, en tant que mouvement radical d'après-guerre, a eu une influence durable sur l'évolution de l'art moderne. En rejetant les normes esthétiques traditionnelles et en expérimentant le

collage, le non-sens et l'humour noir, il a ouvert la voie à des mouvements ultérieurs comme le surréalisme, l'art conceptuel et le pop art. Les stratégies dadaïstes de subversion et de provocation ont montré que l'art pouvait être un outil de critique sociale et politique, et non seulement un objet de contemplation esthétique. Ainsi, même des décennies après sa naissance, le dadaïsme continue d'inspirer les artistes contemporains, leur offrant un cadre pour explorer les tensions entre société, langage et subjectivité, et pour interroger les conventions culturelles et politiques.



Karawane-Hugo Ball (1886-1927), Poète et fondateur du mouvement Dada



Jean(Hans) Arp-(1886-1966), Artiste dadaïste



Cadeau- Man Ray(1890-1976)

Conclusion

Le dadaïsme, ce mouvement d'après-guerre, est apparu à une époque où toutes les valeurs avaient été remises en question après la Première Guerre mondiale. Les sociétés en développement, autrefois attachées à la beauté et aux valeurs artistiques, ont désormais rejeté ces critères, montrant qu'aucune de ces normes ne suffisait à l'accomplissement de l'être humain. Ce mouvement bouleversant a ouvert la voie à l'émergence de courants modernes et significatifs, se plaçant lui-même au cœur de cette transformation et laissant une empreinte durable sur l'art et la pensée du XX^e siècle.

L'émergence du mouvement Dada ne peut être réduite à un simple accident de l'histoire ou à une réaction spontanée d'après-guerre. Si la Grande Guerre a agi comme le détonateur nécessaire en exposant l'absurdité du monde de manière sanglante, la substance même de la révolte Dada était déjà en gestation dans les crises intellectuelles et artistiques de la fin du XIX^e siècle. D'une part, Dada fut bien un mouvement de rupture, marquant la fin de l'innocence esthétique. D'autre part, son avènement était prévisible

: il représentait la réponse inévitable à l'épuisement d'un rationalisme bourgeois. La guerre n'a pas inventé le nihilisme ; elle a simplement rendu visible le vide qui habitait déjà les institutions politiques et culturelles européennes.

Ainsi, Dada fut moins un « mouvement post-guerre » qu'un moment de lucidité radicale. Il a prouvé que, lorsque le langage et l'art perdent leur sens face à la barbarie, seule la destruction du sens peut devenir un acte de résistance. Dada était, en fin de compte, le cri inévitable d'un monde qui devait s'effondrer pour pouvoir, peut-être, se réinventer.



Cabaret Voltaire-Marcel Janco (1895-1984)

Bibliographie

Arp, Jean. *On My Way: Poetry and Essays*. New York: Wittenborn, 1948.

Ball, Hugo. *La Fuite hors du temps*. Paris: Gallimard, 1995

Benjamin, Walter. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2000

Bergius, H. (1975). *Dada à Berlin*. Paris: Éditions du Chêne, (Citant le texte "L'Art est mort").

C.R.W. Nevinson. *Paint and Prejudice*. : Harcourt, Brace and Company (1938 version)

Duchamp, Marcel. *L.H.O.O.Q.*, 1919. Ready-made, reproduction de La Joconde de Léonard de Vinci.

Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New York: The New Press, 1998.

Hannah Höch. *Cut with the Kitchen Knife, 1919–1920*. Staatliche Museen zu Berlin

Hobsbawm, Eric. *L'Âge des extrêmes*. Paris: Complexe, 1999.

Huelsenbeck, R. (2013). *En avant Dada: l'histoire du dadaïsme*. (Trad. S. Wolf). Dijon: Les Presses du réel

Joll, James. *Europe Since 1870*. London: Penguin Books, 1990.

Man Ray. *Cadeau*, 1921. Collection Centre Pompidou, Paris.

Richter, Hans. *Dada: Art and Anti-Art*. London: Thames & Hudson, 1997.

Motherwell, Robert (dir.). *The Dada Painters and Poets*. Cambridge: MIT Press, 1989.

Tzara, T. (1963). *Sept manifestes Dada*. Paris: Jean-Jacques Pauvert

Dada et les réseaux numériques : l'absurde à l'ère du numérique

Par Nasim Nikara

Le dadaïsme est souvent présenté comme l'un des mouvements d'avant-garde les plus radicaux du XX^e siècle. Ce mouvement a remis en cause le sens, la logique rationnelle et les règles artistiques de son époque.¹ Cependant, l'importance de Dada ne se limite pas à ses formes provocatrices ou à ses gestes anti-artistiques. Elle réside surtout dans une attitude critique face au langage, au sens et aux institutions culturelles.²

Aujourd'hui, dans le contexte numérique, notamment dans l'art numérique, le net art et les récits multimédias non linéaires, on observe des formes qui rappellent certaines caractéristiques de Dada : la fragmentation, le hasard, l'instabilité du sens et le jeu avec l'absurde. Ces ressemblances posent une question importante : peut-on parler d'une continuité de l'esprit dadaïste dans les médias numériques, ou ces formes sont-elles simplement le résultat du fonctionnement technique des médias contemporains ? Cet article cherche à examiner cette question à partir des textes dadaïstes, des théories des nouveaux médias et de certains concepts issus de la théorie littéraire.

Le dadaïsme : le refus du sens comme position critique

Dans les Manifestes Dada de Tristan Tzara, on observe une forte méfiance envers le langage. Le langage n'est pas vu comme un moyen neutre de communication, mais comme un système qui fixe le sens et le rend naturel.³ Le refus du sens chez Dada ne signifie donc pas l'absence de réflexion, mais une critique des mécanismes qui produisent et imposent le sens.

Hans Richter explique également que Dada ne doit pas être compris comme un style

artistique cohérent, mais comme une attitude ou une position critique.⁴ Selon lui, Dada produit et refuse l'art en même temps. Il ne cherche pas à créer de nouvelles règles, mais à remettre en question celles qui existent déjà.

Dans le cadre de la théorie littéraire, cette approche peut être liée à l'idée que le sens n'est pas donné à l'avance, mais qu'il se construit à travers des conventions culturelles et des

processus d'interprétation. Cette idée est développée notamment par Jonathan Culler et Terry Eagleton.⁵ Dada remet en cause cette naturalisation du sens et de la « littérarité », c'est-à-dire l'idée qu'un texte ou une œuvre possède un sens ou une valeur esthétique fixe.

Les médias numériques et l'instabilité du sens

Dans *The Language of New Media*, Lev Manovich montre que les médias numériques reposent sur des structures comme la base de données, l'interface et les algorithmes.⁶ Ces

structures modifient profondément la narration traditionnelle. Au lieu d'un récit linéaire, on trouve des formes non linéaires et multiples, dans lesquelles l'utilisateur joue un rôle actif.

Du point de vue de la théorie littéraire, on peut dire que cette situation renforce le rôle de l'interprétation. Dans la littérature classique, le sens dépend déjà du lecteur, mais dans les médias numériques, cette dépendance devient plus visible et plus technique. Les récits hypertextuels et interactifs obligent le lecteur à participer à la construction du sens.⁷

On peut alors observer une proximité avec l'esprit dadaïste, notamment dans l'instabilité du sens et le refus de la cohérence narrative. Cependant, il est important de souligner que, dans le contexte numérique, cette instabilité est souvent liée au fonctionnement du média

lui-même, et non à une volonté consciente de critique culturelle.

Le hasard, le glitch et la relecture esthétique de Dada

Le hasard occupe une place centrale dans le dadaïsme. Les collages, les performances et les poèmes sonores permettaient de rompre avec le contrôle rationnel et l'intention de l'auteur. Le poème sonore Karawane de Hugo Ball en est un exemple important : le langage y est réduit au son et à la performance, sans signification stable.⁸

Dans l'art numérique, on retrouve une logique comparable dans l'esthétique du glitch. Le glitch correspond à une erreur ou à un dysfonctionnement technique, qui est ici mis en valeur au lieu d'être corrigé. Certains chercheurs considèrent cette pratique comme une utilisation créative des limites du système, proche de l'intérêt dadaïste pour le hasard et le désordre.⁹

Cependant, contrairement à Dada, le glitch numérique perd parfois sa dimension critique et devient un simple effet visuel. Cette différence montre que le rôle de l'absurde a changé dans le contexte culturel contemporain.

Les récits non linéaires et l'expérience du lecteur

Les récits multimédias non linéaires montrent clairement l'évolution du rôle du lecteur.

L'œuvre *My Boyfriend Came Back From the War* d'Olia Lialina (1996) utilise une structure hypertextuelle qui propose plusieurs chemins narratifs possibles et évite une histoire unique et fermée.¹⁰

Certains chercheurs, comme Manovich et John Ryan, comparent ce type de narration à certaines pratiques dadaïstes, notamment en raison de la fragmentation et de l'instabilité du sens.⁹ Toutefois, ils soulignent que cette fragmentation reflète surtout les conditions cognitives et médiatiques contemporaines, dans lesquelles l'exposition à des informations incomplètes et dispersées est devenue normale.

Dans ces œuvres, le sens dépend fortement des choix du lecteur. On peut alors dire que le processus d'interprétation devient une partie visible et structurante de l'œuvre. Cela permet de repenser la notion de « littérarité » dans le contexte numérique, comme le suggèrent certaines approches de la théorie littéraire.⁵



Cette fragmentation visuelle est caractéristique de l'œuvre de Lialina 1996

L'analyse du dadaïsme et de l'art numérique montre que les ressemblances entre ces deux domaines ne doivent pas être comprises comme une simple continuité historique. Il s'agit plutôt d'une transformation de certaines attitudes dadaïstes dans un nouveau contexte

médiatique. L'absurde, le hasard et l'instabilité du sens ne provoquent plus nécessairement un choc, mais font désormais partie de l'expérience quotidienne des utilisateurs du numérique.

Cependant, relire Dada à travers les médias numériques reste pertinent pour développer une attitude critique face au sens, aux médias et à l'idéologie. Le dadaïsme, compris non comme un ensemble de formes, mais comme une question permanente sur le sens et l'interprétation, continue d'offrir des outils pour penser la culture contemporaine.

Notes

1. Hans Richter, Dada: Art and Anti-Art (London : Thames & Hudson, 1965).
2. Ibid.
3. Tristan Tzara, Manifeste Dada (1918).
4. Richter, Dada: Art and Anti-Art.
5. Jonathan Culler, Literary Theory: A Very Short Introduction (Oxford : Oxford University Press, 1997) ;
- Terry Eagleton, Literary Theory: An Introduction (Oxford : Blackwell, 1983).
6. Lev Manovich, The Language of New Media (Cambridge, MA : MIT Press, 2001).
7. Culler, Literary Theory.
8. Hugo Ball, Karawane (1916).
9. John Ryan, « From Dada to the Browser: Internet Art and the Democratization of Artistic Production in the Digital Era », The International Journal of Critical Cultural Studies 12, no. 1 (2014) : 41–51.
10. Olia Lialina, My Boyfriend Came Back From the War (1996),

<http://xx.access-s.org/pieces/my-boyfriend-came-back-from-the-war>



Exemples de fragmentation visuelle dans My Boyfriend Came Back From the War (Olia Lialina, 1996)

Bibliographie

Ball, Hugo. Karawane. 1916.

Culler, Jonathan. Literary Theory: A Very Short Introduction. Oxford : Oxford University Press, 1997.

Eagleton, Terry. Literary Theory: An Introduction. Oxford : Blackwell, 1983.

Lialina, Olia. My Boyfriend Came Back From the War. 1996. <http://xx.access-s.org/pieces/my-boyfriend-came-back-from-the-war>

Manovich, Lev. The Language of New Media. Cambridge, MA : MIT Press, 2001. Richter, Hans. Dada: Art and Anti-Art. London : Thames & Hudson, 1965.

Ryan, John. « From Dada to the Browser: Internet Art and the Democratization of Artistic Production in the Digital Era ». The International Journal of Critical Cultural Studies 12, no. 1 (2014) : 41–51.

Tzara, Tristan. Manifeste Dada. 1918.

