

CONCLUSION

A la fin du XIX^e siècle, un rire mi-comique mi-tragique apparaît dans la création artistique et littéraire. Les Hydropathes revendiquent un esprit fumiste et réalisent des œuvres fantaisistes qui mêlent le comique et le sérieux. L'apparente incohérence des œuvres ainsi formées déstabilise le lecteur ou l'auditeur. Les Hydropathes ont pour ambition de divertir le public, aussi s'affichent-ils comme des amuseurs. Dada reprend la tradition fumiste puis la dépasse en adoptant une posture idiote. L'idiotie dada participe d'un projet qui promeut l'absence d'esprit de sérieux et qui refuse l'intellectualisme de l'homme du début du XX^e siècle. Les artistes souhaitent « idiotiser » l'homme, en ce sens Kurt Schwitters imagine une machine raddadiste qui permettrait de rendre le bourgeois dadaïste. L'idiotie dada résulte d'une remise en question qui s'apparente au doute de Descartes. Tandis que le doute de Descartes offre à l'individu la possibilité de se poser en tant que sujet pensant, le doute de Dada anéantit le pouvoir de la raison. Le cogito cartésien fait place à l'*infra-cogito* dada.

L'élaboration de l'*infra-cogito* trouve, en premier lieu, son accomplissement dans le caractère absurde du nom Dada qui n'a pas de sens défini. Francis Picabia reprend la définition française du terme « dada » et se met en scène sur un cheval de bois. Il parodie la figure du guerrier, lui préférant celle de l'enfant ou de l'homme primitif. Les artistes dada s'attaquent au mythe du héros et cultivent un anti-héroïsme proche de celui incarné par le personnage d'Ubu

d'Alfred Jarry. Kurt Schwitters et Hugo Ball font, quant à eux, référence à un monde primitif en composant des poésies phonétiques qui participent d'une démarche régressive. Ils tentent de remonter aux origines du langage afin de le débarrasser de son pouvoir de signification. L'*infra-cogito* donne naissance à un infra-langage qui évoque pour nous les glossolalies. Marina Yaguello attribue aux glossolalies un caractère utopique car elles annoncent la venue de temps nouveaux. Peut-être pouvons-nous étendre cette hypothèse aux œuvres de Schwitters et de Ball.

Dada reprend également la tradition fumiste avec le Cabaret Voltaire de Zurich. Hanne Bergius compare le Cabaret Voltaire au *circus mundi* dans lequel les artistes font figure de bouffons. Les artistes n'hésitent pas à se déguiser, à l'instar d'Hugo Ball qui endosse un costume pour réciter son poème phonétique *Karawane*. Sa mise en scène se situe au carrefour du spectacle comique et du rituel chamanique. George Grosz, quant à lui, se pare d'un masque de mort pour se rendre aux soirées dada à Berlin. L'artiste fait un pied de nez à la mort, la dérision lui permet ainsi de supporter les événements liés à la guerre. Les artistes dada changent également d'identité en s'attribuant des titres honorifiques et parodient la société fortement hiérarchisée du début du XX^e siècle. Dada s'inscrit dans la tradition bouffonne du XIX^e siècle, son humour exprime le désir d'échapper à la réalité en faisant appel à un ailleurs. Il adopte pour cela la posture du héros grotesque ou de l'anti-héros. Le caractère exceptionnel de la mascarade dada réside dans son idiotie qui lui offre la possibilité de pervertir la société de l'intérieur.

Dada s'affirme comme une divinité de second ordre, un anti-prophète qui appelle de ses vœux la venue de l'anti-homme ou

homme nouveau. A l'instar du pataphysicien, il refuse les systèmes physiques, métaphysiques et philosophiques et œuvre pour une autre perception de la réalité en réunissant les éléments contraires. Les œuvres dada acquièrent une dimension ésotérique et illustrent les trois piliers de la tradition hermétique (résolution des contraires, universelle analogie et transmutation de la matière). Marcel Duchamp, Francis Picabia et Raoul Hausmann s'improvisent alchimistes en créant des êtres hybrides mi-homme mi-femme ou mi-homme mi-machine. La clef de la transmutation se trouve dans le titre qui ajoute une touche d'humour et d'érotisme au processus. L'humour des artistes est proche de l'humour noir de Gaston de Pawlowski qui imagine des surhommes à qui l'on a greffé des objets de la vie quotidienne pour les rendre plus performants. De Pawlowski pense que la résolution d'éléments contradictoires ouvrirait les portes de la quatrième dimension. Cette nouvelle dimension présente des similitudes avec l'ordre cosmique que Dada souhaite instaurer.

La relation entre l'artiste et le public est mise à mal par l'idiotie dada qui déçoit le processus normal de réception. L'humour dada échappe aux critères traditionnels de classification, il procède d'une subtile alliance de comique et de sérieux qui lui confère un caractère ambigu. Le public composé de bourgeois, d'étudiants, d'artistes et de poètes subit la provocation dada qui revêt différentes formes, allant de la simple présentation d'œuvres à l'agression verbale. Le spectateur est lésé dans ce rapport de force qui repose sur un effet de choc. Tout dialogue entre les deux instances est a priori exclu et toute complicité semble impossible. Il est toutefois difficile de se prononcer au sujet de la réaction du public qui oscille entre rire et

mécontentement. Le rire est l'expression d'un dés-enfermement, il s'apparente ainsi au rire esthétique qui se distingue du rire de divertissement. L'humour dada rompt avec le comique traditionnel qui constitue une brimade sociale pour davantage se rapprocher du mot d'esprit qui lève les interdits. A la fois jeu social et jeu esthétique, l'œuvre dada est à la frontière de l'art et de la vie. Comme le bouffon du Moyen Age, l'artiste se situe dans une sphère intermédiaire. Il ne se met toutefois pas au service de l'ordre qu'il s'efforce de renverser. Le rapprochement tant désiré entre l'art et la vie semble possible grâce à l'humour qui ne contredit pas la subversion. Cependant, l'effet de choc sur lequel repose la stratégie dada perdra peu à peu de son efficacité et le public ne sera plus surpris par cette forme de provocation.

L'équilibre des forces contradictoires, du oui et du non, n'est pas très stable dans Dada qui oscille entre art et anti-art, entre le désir de créer et celui de tout annihiler. Schwitters, Hausmann et Tzara fondent leurs espoirs dans l'homme nouveau, tandis que George Grosz et Richard Huelsenbeck considèrent le travail de négation entrepris au sein du groupe comme une fin en soi. Pour les uns la destruction se suffit à elle-même, pour les autres elle constitue une étape indispensable pour un renouveau esthétique et social. Fort de ces observations, nous pouvons nous demander si la subversion dada participe d'un projet utopique. Nous pouvons ainsi nous interroger sur les rapports que peuvent entretenir l'humour et l'utopie. Il nous resterait à étudier le contexte historique de l'utopie dada qui se situerait entre la naissance de l'utopie au XVI^e siècle et son

anéantissement diagnostiqué par Walter Benjamin à la veille de la seconde guerre mondiale.

Les questionnements entrevus ici nécessiteraient une analyse plus approfondie qui nous informerait sur la nature de l'utopie du début du XX^e siècle et nous permettrait de voir si l'utopie dada s'inscrit dans une tradition. Le fait de savoir si Dada est une utopie nous aiderait à déterminer la place qu'il occupe dans l'histoire de l'art moderne. Les néo-avant-gardes (Fluxus, les artistes conceptuels..) et certains historiens de l'art parlent de Dada comme d'un mouvement en marge du récit moderniste. Si nous parvenons à situer le projet dada au sein des idéaux utopiques qui ont ponctué le XIX^e et le XX^e siècles, peut-être pourrions-nous nous prononcer sur les ambitions esthétiques et éthiques de Dada.