

## CONCLUSION

Une rupture s'engage au début du vingtième siècle dans la création littéraire et artistique qui subit des transformations radicales. La rupture se traduit chez les artistes et chez les poètes par la recherche du nouveau ou par le désir d'un retour à l'Age d'or. L'évolution entreprise par la majorité des membres dada se présente en contradiction avec la révolution souhaitée par Tristan Tzara. La référence à des sources primitives est omniprésente dans l'œuvre de Tzara qui abandonne les mots en tant qu'éléments sémantiques. Il ne modèle pas le langage mais rétablit ce qu'il pense être un prélangage, aussi s'attache-t-il au phonème. Le poème phonétique, d'origine maori, est destiné à une lecture à haute voix, qui favorise le dialogue entre les individus, il n'est plus seulement un agencement de mots statiques sur une page. Le *Merzbau* de Kurt Schwitters semble se situer en retrait des questionnements abordés. L'artiste ne s'attaque ni à l'image ni au langage, mais à l'objet potentiellement recyclable dans la réalisation d'une œuvre mi-sculpture mi-architecture qui s'agence dans un espace redéfini au fur et à mesure. Cette démarche de récupération est paradigmatique de l'œuvre dada qui pervertit l'usage premier des matériaux (mot, phonème, photographie, papiers divers). Schwitters semble adopter une démarche régressive profonde tout en poursuivant une ambition commune à Marcel Duchamp, Francis Picabia, Raoul Hausmann et Hans Richter, qui composent avec la réalité déjà existante pour la façonner.

Duchamp dépouille le mot de tout élément référentiel afin que le lecteur lui attribue de nouvelles associations. Picabia et Hausmann tentent de ranimer le mot imprimé et de mettre l'image en mouvement, en associant langage et image. L'insertion de photographies reste timide dans *L'Œil Cacodylate*. L'œuvre évoque un poème dont la mise en page a été « revue et corrigée ». Les mots prennent vie plastiquement par leur disposition aléatoire ainsi que par leur caractère manuscrit qui annule l'immobilité du mot imprimé. Dans le même esprit, *ABCD* ne laisse pas place à la picturalité avec laquelle elle rompt définitivement. L'image semble mise en mouvement et la lettre acquiert une dimension optophonétique. La lettre « A » est tout particulièrement présente, faisant ainsi écho au poème phonétique de Tzara. Une évolution est perceptible entre l'œuvre de Picabia et celle de Hausmann comme si le même artiste était peu à peu passé de la peinture au photomontage. L'un comme l'autre n'ont pas manqué de se mettre en scène dans leur œuvre par l'insertion de leur portrait photographique accompagné de leur nom. L'œil se voit attribuer un nouveau statut qui annule sa défaillance<sup>192</sup> première. La mise en mouvement de l'image devient effective dans le cinéma expérimental de Richter et des futuristes, médium que Gérard Conio qualifie d'« extrême aboutissement de la synthèse des arts »<sup>193</sup>.

La *tabula rasa* n'est pas totale, elle se révèle quelque peu symbolique. Dada poursuit des recherches engagées par les mouvements qui l'ont précédé et qui lui sont contemporains. Les

---

<sup>192</sup> La défaillance oculaire se traduit par un zona ophtalmique chez Picabia, et par la nécessité de porter un monocle chez Hausmann.

<sup>193</sup> Gérard Conio, Philippe Sers, *Les Avant-gardes entre métaphysique et histoire. Entretiens avec Philippe Sers, op. cit.*, p. 47.

membres dada emploient des matériaux ready-made, extraits de la réalité et détournés de leur fonction première. Issu des papiers collés cubistes, le ready-made ouvre la voie à la pratique du montage. Le montage confère un rythme à l'œuvre en raison des chocs répétitifs et permet à l'artiste et à l'écrivain de prendre ses distances vis-à-vis du métier traditionnel. Le travail de l'artiste et de l'écrivain n'est plus sacralisé. Un premier pas est effectué vers un rapprochement de l'art et de la vie.

Qu'il soit montage de mots, de sons, de lettres, de photographies, d'images diverses ou d'objets, le procédé se révèle puissamment subversif. Il présente des analogies avec le mot d'esprit fondé sur un télescopage de mots, tel que Freud l'a défini, à l'image de *famillionnaire* qui résulte du montage des termes « familière » et « millionnaire ». Un effet de choc survient lorsque les deux mots se rencontrent. Le montage attribue une duplicité à l'œuvre dada. L'habit double que l'idée emprunte pour apparaître au public lui confère une qualité d'esprit identique à celle rencontrée dans le mot d'esprit. L'œuvre mystifie le spectateur pour mieux révéler ses véritables intentions. Tapi dans l'ombre du non-sens, un sens sévit sournoisement. Il sera peu à peu entrevu, puis démasqué par le spectateur. De l'articulation inédite des matériaux naissent de nouvelles combinaisons qui nous invitent à porter un regard neuf sur le monde. Cependant, des conflits visibles doivent être à l'origine du montage pour que l'œuvre qui en résulte soit équivoque. Le photomontage de John Heartfield se présente comme un ensemble harmonieux qui dissimule des antagonismes. Le sens de surface renferme un non-sens. Le processus est inversé, aussi le langage n'est-il pas double.

Au premier abord, l'œuvre montée fait figure de désordre en raison de son aspect hasardeux. Elle donne peu à peu naissance à un nouvel ordre naturel qui s'oppose à l'ordre rationnel et logique. L'œuvre dada s'apparente ainsi à l'élément naturel, une même force leur permet de voir le jour. Cette force n'est plus tout à fait celle de l'artiste qui s'écarte un peu plus du rôle qu'on lui assigne traditionnellement. Le hasard cohabite avec une règle énoncée au préalable. En ce sens, l'œuvre dada se présente comme l'espace d'un jeu qui crée une aire intermédiaire d'expérience, une autre réalité qui demeure néanmoins illusoire. D'apparence innocente, le jeu se révèle rapidement tendancieux. Il est double.

A l'instar du mot d'esprit, l'œuvre dada rassemble l'artiste et le public afin d'instaurer un dialogue entre les deux partis. Le public doit connaître les règles de l'art et ainsi marquer une résistance face à celles transgressées par Dada. Lorsque sa résistance est mise à mal, une réflexion peut naître qui garantit sa participation. Un tel procédé mystificateur permet de déjouer les censures extérieures et intérieures à l'individu. La critique, dirigée contre les institutions, doit être voilée pour se faire entendre. L'idée, communiquée de manière détournée, acquiert une puissance supplémentaire. L'œuvre dada nous apparaît comme un jeu collectif et stratégique qui subvertit l'ordre établi. Elle mystifie pour ensuite démystifier les idées reçues, selon le processus de la « stupéfaction » et de « l'illumination ». L'illusion donne lieu à une désillusion qui dévoile la réalité. Au premier abord, la tactique empruntée par Dada est proche de celle utilisée par les partisans de la propagande. Cependant, les artistes n'intimident pas le public et n'exercent pas de pression sur lui. Ils

initient le spectateur à un langage complexe, antinomique du langage binaire propre aux mouvements de propagande politique.

L'abolition de l'espace d'illusion est possible grâce au rôle joué par l'artiste en son sein. Tantôt il fait corps avec son œuvre dans laquelle il se projette — certains artistes deviennent des êtres mécaniques — tantôt il s'en démarque. Ce processus est plus perceptible encore dans l'œuvre théâtrale dada. Les masques de Marcel Janco garantissent l'incarnation de l'artiste dans son personnage. L'artiste, qui se pare du masque, fascine le spectateur et communique avec lui plus librement. Il devient en quelque sorte un mot d'esprit en même temps qu'un matériau ready-made. Le travestissement des artistes au théâtre trouve un écho dans les pseudonymes utilisés par Schwitters et Duchamp. Schwitters signe quelques manifestes sous le pseudonyme « Kuwitter », issu de la condensation de « Kurt » et de « Schwitters ». Duchamp, quant à lui, n'hésite pas à endosser une identité féminine symbolique et physique.

Les artistes ne se montrent pas toujours sous une même apparence. Ils sont insaisissables, à l'instar du groupe qui s'échappe des catégories. Tzara écrit dans une « proclamation sans prétention » au sujet du nom « Dada » :

L'art s'endort pour la naissance du monde nouveau "ART" – mot perroquet – remplacé par DADA, PLESIAUSAURE, ou mouchoir <sup>194</sup>.

---

<sup>194</sup> Tristan Tzara, « Proclamation sans prétention » in *Sept Manifestes Dada, Lampisteries, op. cit.*, p. 37.

De multiples dénominations peuvent être attribuées à Dada sans que son « esprit » n'en soit altéré. Il peut ainsi tout signifier à la fois ou rien. Marc Angenot, quant à lui, compare Dada à un « mana »<sup>195</sup>. En Mélanésie, le « mana » désigne « une puissance surnaturelle impersonnelle ainsi qu'un principe d'action dans certaines religions »<sup>196</sup>. Dada se présente alors comme une divinité primitive qui sème la perturbation. Dans les régimes monarchiques occidentaux, le perturbateur était associé au pouvoir institutionnel au service duquel il œuvrait. Plus connu sous le nom d'amuseur public ou de bouffon, il mettait en place un espace de liberté afin de permettre au peuple de décharger ses pulsions agressives par procuration. Le perturbateur apparaissait déguisé et encourageait le public à entrer dans son jeu. Ses attaques dirigées contre l'autorité étaient symboliques. Le désordre s'effectuait de manière ludique et défensive dans le maintien de l'ordre. L'aire de jeu demeurait un espace d'illusion.

La perturbation dada est offensive. L'absurdité du non-sens fait rire l'artiste et le public qui s'affranchissent, en toute complicité, des interdits imposés par la société. Le rire est seulement une condition dans l'œuvre dada, qui se distingue du mot d'esprit dont la finalité réside dans le plaisir spirituel. Le rire met à nu les défaillances des institutions pour les corriger, en ce sens Henri Bergson le définit comme une « brimade sociale »<sup>197</sup>. Le philosophe lui attribue le pouvoir d'influencer et de détruire, son milieu est la vie sociale à mi-chemin entre l'art et la vie. Cependant, la brimade ne peut-être

---

<sup>195</sup> Marc Angenot, *La Pensée se fait dans la bouche. De Dada au Surréalisme* - in « Au temps de Dada : problèmes du langage », *Cahiers de l'association internationale pour l'étude de dada et du surréalisme*, n°4, op. cit., p. 94.

<sup>196</sup> *Le Petit Robert*, dictionnaire de la langue française, Paris, 2000.

<sup>197</sup> Henri Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 103.

réitérée avec les mêmes outils. L'effet de choc, désormais attendu, ne peut pas se reproduire sans perdre de son efficacité.

Le rire joue un double jeu : il autorise la subversion puis la pervertit en rétablissant une cohésion sociale. La stratégie adoptée par les membres dada montre rapidement ses limites. Le plaisir intellectuel réduit à néant les efforts fournis par les artistes. Le rire et la subversion entretiennent entre eux des rapports complexes voire conflictuels qui semblent échapper à la stratégie dada. En tant qu'artistes, ils usent d'armes « politiques » dont ils ne maîtrisent ni la puissance ni les effets hors du champ esthétique. Ils s'inscrivent ainsi dans ce que l'on pourrait qualifier d'espace utopique. Selon le sens commun l'utopie ne tient pas compte de la réalité, elle est définie comme un idéal inaccessible. Cependant, nous ne pouvons pas affirmer que les artistes dada se rejoignaient sur cette conception de l'utopie, ni, par ailleurs, qu'ils envisageaient leurs travaux en ces termes.

Les questionnements entrevus ici nécessiteraient une analyse plus approfondie qui définirait le rôle joué par le rire dans l'accomplissement puis dans l'échec de la subversion mise en œuvre par Dada. Cette analyse nous mènerait vers une interrogation sur la nature de la subversion dada qui semble au premier abord relever de l'utopie.