

Les manifestes dadaïstes et l'art de la répétition ou comment "dire" qu'on n'a rien à dire

The Dada manifestos and the art of repetition or, how to "say" that you have nothing to say

IULIAN TOMA

Université de Chypre
itoma001@ucy.ac.cy

Abstract

This article examines one of the major roles played by repetition in the Dadaist manifestos. While the goal of a manifesto, by definition, is to convey a message, the Dadaist manifestos suggest, through the use of the repetition, that they have no intention of proposing or communicating anything. Radically self-referential, this type of repetition, as demonstrated in this article analyzing several texts by Hugo Ball, André Breton, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Tristan Tzara, Louis Aragon..., reflects Dada's nihilistic program.

Key-words

repetition, manifestos, dada, discourse.

Resumen

Este artículo examina uno de los principales papeles desempeñados por la repetición en los manifiestos dadaístas. Mientras que el objetivo de un manifiesto, por definición, es transmitir un mensaje, los manifiestos dadaístas sugieren mediante el uso de la repetición que no tienen intención de proponer o comunicar nada. Radicalmente autorreferencial, este tipo de repetición, como se demuestra en este artículo que analiza varios textos de Hugo Ball, André Breton, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Tristan Tzara, Louis Aragon..., refleja el programa nihilista del dadaísmo.

Palabras clave

repetición, manifiestos, dada, discurso.

1. Préambule

Parmi les propriétés que l'on a coutume d'attribuer au manifeste comme forme de communication verbale¹ (brièveté, valeur théorique, didactisme, force disruptive, esprit fondateur, tonalité prophétique, lien avec le contexte de production, énonciation prescriptive, dimension performative, oralité, caractère collectif, discours à la première personne, rôle des déictiques...), il en est une qui constitue l'apanage des manifestes littéraires et, plus particulièrement encore, des manifestes des avant-gardes. Les manifestes de cette catégorie, se distinguent par leur double nature: programmatique *et* autoréalisatrice. Ce sont des textes qui non seulement définissent un projet et expriment une adhésion, mais qui s'attachent simultanément à mettre en pratique les principes formulés. "Défense et illustration" d'un certain nombre de valeurs, objectifs, méthodes, ce type de manifeste effectue d'abord *lui-même* ce qu'il prescrit; il indique un chemin qu'il est le premier à emprunter. Comme le constate Claude Abastado, "souvent, dans le champ littéraire, un manifeste est à la fois un programme et sa mise en œuvre (par exemple les manifestes dada ou surréalistes)" (1980a: 5). "Le manifeste, pour citer aussi Claude Leroy, réalise la parole dont il est le porteur, et qu'il incarne ici et maintenant, dans l'acte de son énonciation" (1980: 122). "Pareille proposition, ajoute-t-il aussitôt, pourra sembler hasardeuse ou restrictive" puisque ce que "prétend manifester le manifeste est [...] un dehors (de politique ou de littérature)" (123). Si l'on se réfère strictement aux manifestes avant-gardistes néanmoins, cette précaution ne semble plus avoir lieu d'être, tant il est vrai que ceux-ci, en abolissant les barrières entre les genres, tiennent la littérature pour un *dedans* autant que pour un *dehors*.

L'alliance de ces deux intentions –assertive et injonctive d'un côté, autoperformative de l'autre côté– est à l'œuvre de la manière la plus saillante peut-être dans les manifestes dadaïstes dont la fougue destructrice se reflète dans l'ostentation avec laquelle est mis à exécution, dans la trame même du texte, la démolition prônée. Et de quoi ceux-ci sonnent-ils le glas?

- du modèle sacro-saint de la pensée rationnelle dont ils prennent le contre-pied par des énoncés contradictoires, des raisonnements décousus, des juxtapositions aléatoires...
- de la langue comme instrument de communication au service du *statu quo*, qu'ils pourfendent à coups de mots inventés, d'agglutinations lexicales, de solécismes, de dérogations aux lois de la ponctuation...

1 On ne va pas remonter ici le fil de l'histoire de ce genre qui écloit dans la seconde moitié du XIX^e siècle et qui connaît son apogée le siècle suivant, entre autres grâce au rôle que lui attribuent divers mouvements littéraires et artistiques. On ne va pas non plus tenter d'enfermer dans une définition la mosaïque des textes qu'on appelle "manifestes": ce serait chercher la quadrature du cercle. "Les manifestes [...]", explique Claude Abastado dans le prologue d'un numéro qui leur est consacré par la revue *Littérature*, "sont Protée – changeant, multiforme, insaisissable. [...] La recherche d'une définition est décevante; celle d'une essence, illusoire. Le manifeste n'existe pas dans l'absolu" (Abastado, 1980: 5).

- des conventions typographiques, esthétiques, rhétoriques, génériques, qu'ils malmènent systématiquement par des mises en page déroutantes, par la pratique de l'invective et de l'autodérision, par un vocabulaire scatologique, par l'insertion de passages poétiques...

Ce n'est pas un hasard si les dadaïstes ont fait du manifeste leur genre de prédilection. Selon Hubert Van den Berg (2003: 252), "il n'y a pas eu d'autre groupe littéraire ou artistique qui ait produit autant de manifestes que Dada". Au total, estime-t-il, "quelque cent à cent-cinquante manifestes dadaïstes ont été publiés, ce qui est vraiment un nombre respectable, vu la courte vie de Dada [...]". Cet engouement ne peut s'expliquer que d'une seule manière: forte de son maniement magistral du paradoxe, la gent dadaïste a dû trouver dans le manifeste – forme de discours qui proclame des vérités, exprime des convictions et sollicite des adhésions, qui est donc par essence imperméable au doute – le moyen le plus efficace de mettre en avant sa cause nihiliste. Greffée sur son contraire, le dénaturant, la vacuité se nourrit des dissonances engendrées par cet amalgame.

Ce que l'énoncé programmatique dadaïste communique, ce qu'il *manifeste*, c'est l'absence de tout message. Ce qu'il proclame, c'est qu'il n'a rien à proclamer: aucun credo, aucun dogme. Certes, cela ne l'empêche guère, par moments, d'exalter la spontanéité, la nouveauté, la vitalité... Mais sa dominante reste le refus de toute déclaration d'intention, de toute adhésion et de tout projet. Ces amis de l'inanité que sont les dadaïstes ne cessent de répéter qu'ils n'ont aucune vérité à révéler, aucune idole à défendre, aucune solution à proposer, aucune réponse à apporter. "Pour lancer un manifeste, écrit Tristan Tzara, il faut vouloir A.B.C [...], arranger la prose sous une forme d'évidence absolue, irréfutable" et "[i]mposer son A.B.C". "Tout le monde le fait", poursuit-il. Pas lui: "J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes [...]" (1918: 1) "J'écris un manifeste parce que je n'ai rien à dire", lui emboîte le pas Philippe Soupault (1920: 8). "Dada [...] ne veut rien, rien, rien" (Picabia, 1920), "Dada n'a pas de recette" (Ribemont-Dessaignes, 1920: 10), "il n'y a pas de vérité Dada" (Breton, 1920: 9), répètent sur tous les tons les dadaïstes.

Cet aspect de l'activité manifestaire dadaïste a fait l'objet d'une importante étude de Wolfgang Asholt (2003) où celui-ci distingue fort judicieusement, au sein de l'avant-garde, entre deux conceptions du manifeste:

D'une part celle, largement majoritaire, qui formule ses revendications, souvent, comme il se doit, de manière provocatrice et radicale, dans la tradition des proclamations du XIX^e siècle; [...] De l'autre une conception minoritaire, mais non moins importante pour autant, qui essaye de satisfaire aux revendications formulées par le manifeste dans celui-ci même. Cette exigence envers la manière de formuler et de proclamer son propre texte peut prendre deux formes: elle peut être orientée vers l'écriture et donc manifester un caractère hautement autoréférentiel, ou elle peut envisager, plutôt, le contexte extralittéraire et se proclamer acte performatif (2003: 237-238).

C'est à cette dernière classe qu'appartiendraient, selon W. Asholt, les manifestes dadaïstes². S'interdisant toute revendication, ils mobiliseraient en premier lieu la fonction autoréférentielle du discours: "Le refus de tout message est mis en pratique par et dans le texte lui-même, et il est reçu tel quel par le public. L'autoréférentialité du texte se manifeste grâce à ce refus de communiquer avec autre chose qu'avec lui-même [...]" (2003: 242) Pour W. Asholt, "le refus de se plier aux conventions de la communication [...]" renvoie le texte à lui-même, il est donc la garantie de l'autoréférentialité de celui-ci" (2003: 243). On peut inférer en suivant ce raisonnement que plus un manifeste s'obstine à transformer ce rêve du néant du Verbe en principe d'écriture, plus son degré d'autoréférentialité augmente. Il existerait même "des textes presque exclusivement autoréférentiels" (2003: 247) comme *Moi* d'Aragon, *Manifeste du Crocodarium Dada* d'Arp, *Le Corridor* de Serner ou *Ombrelle Dada* de Céline Arnould³. En raison de ce repli sur soi de certains manifestes dadaïstes, de leur opacité, de leur vacuité ostentatoire, certains commentateurs comme Hélène Millot y ont vu une parenté avec les textes poétiques: "[S]i le manifeste n'est plus rien, s'il n'a plus ni fonction ni signification, alors il peut devenir 'creux néant musicien', matrice féconde d'une nouvelle forme poétique" (2003: 234). Dans sa lecture du manifeste dadaïste, Jean-Marie Gleize reconnaît dans la tendance de celui-ci à se tourner vers soi une conséquence de la posture intenable qu'il adopte: "Le manifeste [...], discours par définition nécessaire, ne peut se découvrir impossible. Il ne parle jamais de lui. Sauf en un cas, limite, celui du dadaïsme. Les manifestes de Tzara sont franchement autoréférentiels et désignent clairement leur impossibilité" (1980: 16).

À la fois énoncé et créé, proclamé et inscrit dans la matérialité du texte, le vide revendiqué par les manifestes dadaïstes donne lieu, en outre de leur disposition autotélique, à un mouvement qui oriente leur discours vers le destinataire. C'est la fonction performative qui entre alors en jeu. Et l'intention du texte manifestaire vis-à-vis du lecteur ou du spectateur, telle que son intransitivité et sa viduité le laissent deviner, ne peut être autre que celle de rendre perplexe et de scandaliser (d'"épater le bourgeois", selon la formule consacrée). Ce n'est pas par des énoncés désarticulés ou inintelligibles que l'on convainc de la nécessité d'abolir les lois du discours conventionnel, si tant est que ce soit cela leur finalité. C'est pour cette raison, présume Jacques Filliolet, qu'un texte comme le *Manifeste du Crocodarium Dada* d'Arp, "est condamné à ne pas être lu" (1980: 26). Tant mieux, dirait probablement son auteur. Car sur le plan illocutoire, faire figure de texte illisible est justement la raison d'être de ce manifeste.

2 Dans leur livre *L'Enjeu du manifeste/Le manifeste en jeu*, Jeanne Demers et Line McMurray proposent elles aussi une classification des manifestes (à dominante *déclarative*, *explicative* et *démonstrative*) et placent ceux produits par les dadaïstes dans la première catégorie. Si leur dimension déclarative est indéniable, reléguer au second plan la mise en œuvre de leur programme serait minimiser la singularité des pratiques textuelles qui accompagnent leurs proclamations.

3 Tous ces textes cités par W. Asholt, radicalement intransitifs, faisant fi de toute exigence de cohérence, figurent dans le fameux numéro 13 de *Littérature* ("Vingt-trois manifestes du mouvement Dada").

Devenu locutoire, le “je n’ai rien à dire” dadaïste acquiert en tant que résultat d’une certaine stratégie discursive une réalité analysable. On s’aperçoit alors que c’est une véritable rhétorique du vide que mettent en place les manifestes dadaïstes avec, comme principal vecteur, les procédés de répétition. Certes, faire le constat de l’omniprésence dans ces textes du retour du même n’a rien d’une “découverte”. Même lors d’une lecture superficielle, c’est une constante qui “saute aux yeux”. Que cette réalité soit de l’ordre de l’évidence ne signifie pourtant pas qu’on en ait fait un objet d’étude privilégié. Tout au plus l’a-t-on répertoriée à côté d’autres figures du dispositif rhétorique des manifestes dadaïstes. Les rares commentaires, plutôt accessoires, n’ont fait que frôler le sujet.

2. *Repetita iuvant?*

Le dicton latin est catégorique: *les choses répétées aident*. Facteur de cohésion, source de poéticité, marqueur d’intensité ou instrument de construction de l’ethos, la répétition, qu’elle soit de nature lexicale, sémantique, phonétique, syntaxique ou macrostructurale, ne saurait se confondre avec une coquille vide. Sauf emploi fautif ou douteux stylistiquement, auquel cas elle risque d’être qualifiée de “fâcheuse” ou de “vicieuse”⁴, la répétition, qui a toujours paru quelque peu suspecte aux rhétoriciens et grammairiens en raison de ce potentiel danger –Voltaire allant jusqu’à soutenir que “toute répétition affaiblit l’idée” (1785: 425)– nous apparaît aujourd’hui, à la lumière des perspectives ouvertes par l’analyse du discours, comme une figure dynamique, productive, *multimodale* (joignant signification et signifiante). Le superflu absolu n’existerait pas dans la répétition. Gérard Genette, par exemple, voit dans celle-ci “l’autre du même”, par quoi il entend que “toute répétition est déjà variation” (1999: 101). Selon ce postulat héraclitéen, la seconde occurrence *ne se baigne jamais dans le même fleuve* que la première, aussi insaisissable que soit l’écart qui les sépare. Pour cette même raison, selon Jean de Guardia, “il faut se résoudre à marier la répétition et la variation, et faire son deuil de l’existence d’une trop hypothétique répétition stricte [...]” (2002: 492). Une optique similaire est adoptée par Emmanuelle Prak-Derrington: “La répétition à l’identique est impossible, l’acte et la situation d’énonciation n’étant jamais reduplicables: le seul fait de répéter implique un changement de perspective énonciative” (2008: 251).

Que l’existence de la répétition comme pur invariant soit inconcevable, cela ne signifie pas que cet illusoire “degré zéro” serait dépourvu d’intérêt pour toute pratique discursive.

4 Cicéron parlait dans *De oratore* (livre 3, paragraphe 192) de *fastidium similitudinis*.

5 Pour Quintilien, “cum supervacua oneratur adiectione, vitium est” (*De institutione oratoria*, livre IX, chapitre 3, paragraphe 46). Au XVII^e siècle, Vaugelas déplore l’existence d’une “sorte de répétition qui est vicieuse [...]”; c’est que, sans nécessité, sans beauté, sans figure, on répète un mot ou une phrase par pure négligence” (1713: 252). Bouhours, quelques décennies plus tard, y va d’un argument similaire: “Quand les répétitions ne sont point nécessaires, ou qu’elles ne font point figure, elles sont toujours vicieuses en nôtre Langue, qui aime la variété, & qui hait naturellement les redites” (1675: 247).

La mêmété de la répétition, le trop-plein⁶ qui la singularise et lui confère le statut de figure, exacerbé, comme dans certaines expériences littéraires propres à la modernité, peut traduire une intention subversive. Que ce soit pour briser l'illusion référentielle et la linéarité du récit (le cas du Nouveau Roman), pour vider le personnage de son identité et jeter le doute sur le langage comme instrument de communication (Ionesco, Beckett, Thomas Bernhard), ou encore pour signifier le refus de tout message (Dada), la répétition apparaît comme un des procédés de prédilection de ce que Dominique Rabaté appelle la "littérature de l'épuisement". Tournée vers elle-même, irréductible, transgressive dans son obstination à défier l'idée, à ne pas *dire*, la répétition occupe dans le texte moderne ce lieu paradoxal où le superflu ne saurait aucunement se confondre avec l'insignifiant.

3. Répétez après Dada

Si les circonstances dans lesquelles fut choisi le nom du mouvement demeurent incertaines, les historiens de Dada s'accordent pour présumer que la faible charge sémantique de ce vocable a dû peser lourd comme argument en sa faveur de son adoption. On constate en effet que "Dada" n'a pas d'acception univoque dans l'usage dadaïste. Du reste, comment pourrait-il en être autrement attendu que, tel que décrété par Tzara, c'est "un mot qui ne signifie rien" (1918: 1)? Ce que semblent avoir cherché les dadaïstes, c'est un mot à la mesure de leur message négateur, celui sur lequel ils ont jeté leur dévolu, sans signifié précis, bisyllabique, formé par redoublement, pouvant à peine être considéré comme un signifiant.

Marquant de son empreinte saillante le nom même du mouvement, la répétition comme facteur d'amenuisement du sens est en effet inhérente au discours dadaïste, et les manifestes ne font pas exception. Anaphores, épiphores, symploques, anadiploses, épanadiploses, épizeuxes, épanalepses, tautologies, assonances, allitérations..., tout le spectre des procédés itératifs s'y trouve représenté. Leur fonction (la plus importante peut-être, mais pas la seule): signifier le désengagement discursif, nier l'intention de communiquer, faire de la matière verbale un théâtre du nihilisme. Extension de la forme au détriment de la substance, la répétition dadaïste a pour mission, à l'instar des énoncés paralogiques, des truismes ou des énumérations superflues, de raréfier le sémantisme du discours. Hugo Ball dans son *Manifeste dada* en fait même le fer de lance de cette offensive menée contre le langage: "Je ne veux pas de mots qui ont été inventés par d'autres [...]. Pourquoi l'arbre ne peut-il pas s'appeler Plouplouche et Plouploubache quand il a plu? Et pourquoi doit-il s'appeler quoi que ce soit?" (2006: 9) Pour contrefaire le langage, si l'on veut expliciter le raisonnement de Ball, le redoublement, ce moteur de la créativité enfantine, ne serait-il pas le moyen le plus à notre portée? Tzara saisit lui aussi la force subversive de la répétition, comme le laisse entendre

6 Comme le rappelle Madeleine Frédéric, la répétition "constitue un écart par rapport à la loi du moindre effort, puisqu'elle impose deux éléments ou plus, là où un seul suffirait ou, plus exactement, puisqu'elle multiplie le même élément, alors qu'une occurrence aurait suffi" (1985: 89).

une des séquences du *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, où l'aphorisme parodique "Tout le monde (à un certain moment) était complet dans sa tête et dans son corps" s'accompagne de l'injonction suivante: "Répéter cela 30 fois" (1924: 66). Le caractère facétieux, voire narquois, de cet impératif ne peut reposer que sur l'idée, induite bien sûr par le prescripteur, qu'une pareille litanie serait aussi inutile que ridicule. Autrement dit, on ne saurait raisonnablement attribuer comme valeur illocutoire à cette consigne de provoquer un acte discursif où l'énoncé saugrenu en question serait repris *ad nauseam*. De toute évidence, la véritable intention de cette recommandation d'un non-sens hilarant est de disqualifier toute recommandation, quel que soit le postulat dont elle émane et fût-il martelé par celui qui le profère. Si l'"anti-maxime" dadaïste convoque donc la répétition, ce n'est pas pour ses vertus mnémotechniques, mais pour mieux faire ressortir la vacance de la signification.

La séquence finale de ce manifeste (la seizième), étalée sur une page entière, ne contient que l'incise précisant la manière dont il faut se figurer l'énonciation des quinze séquences précédentes. Le verbe "hurle", dont on recense pas moins de cent quarante-sept occurrences disposées en sept colonnes et vingt-et-une rangées, n'est plus suivi que par le nom du poète et, en guise de signature, par le fameux "Qui se trouve encore très sympathique". "Hurlé" à cent quarante-sept reprises⁷, c'est ainsi que le manifeste de Tzara est à imaginer. Quant à la prolifération outrancière de l'incise, sans discontinuité aucune et parfaitement homogène, elle entraîne le regard à glisser sur ce monolithe, averti du fait que la répétition n'est que mise en scène du superflu.

Ces deux exemples d'instructions adressées au lecteur explicitent en quelque sorte la mission subversive confiée à la répétition par le manifeste dadaïste. Mais suggérer la démission du sens ne constitue pas, cela va de soi, l'unique fonction attribuée à ce procédé par Dada, pour qui son "mode d'emploi" n'a plus de secrets et qui sait en manier toute la gamme de possibilités expressives. Conscients de l'impasse à laquelle aboutirait un usage exclusif et abusif de la répétition *stricte*, dépourvue de tout ajout et défiant le principe de l'inadmissibilité du superflu, les dadaïstes s'en servent en général avec une relative parcimonie. C'est cette prudence qui explique probablement un certain engouement pour l'anaphore et l'épiphore, des figures de style qui conjuguent reprise et variation. Elles offrent la possibilité, entre autres, de mettre en vedette le nom du mouvement ou certains leitmotifs ("rien", "plus de") ainsi que de générer des "effets-liste" manifestant toute la force et l'ampleur de la négation dadaïste. Parfois, elles n'ont même rien de "gratuit", comme dans cet extrait du *Manifeste cannibale dada* de Picabia, où l'accumulation se met au service du message nihiliste du texte:

[Dada] est comme vos espoirs: rien.
Comme vos paradis: rien.

7 Le nombre d'occurrences, qui doivent être suffisantes pour "couvrir" une page entière, varie selon les éditions et les protocoles typographiques respectifs.

Comme vos idoles: rien.
Comme vos hommes politiques: rien.
Comme vos héros: rien.
Comme vos artistes: rien.
Comme vos religions: rien. (1920: 3)

Le même effet cumulatif est recherché par Aragon dans cette séquence de son *Manifeste du mouvement Dada*:

Plus de peintres, plus de littérateurs, plus de musiciens, plus de sculpteurs, plus de religions, plus de républicains, plus de royalistes, plus d'impérialistes, plus d'anarchistes, plus de socialistes, plus de bolcheviques, plus de politiques, plus de prolétaires, plus de démocrates, plus de bourgeois, plus d'aristocrates, plus d'armées, plus de police, plus de patries, enfin assez de toutes ces imbécilités, plus rien, plus rien, rien, rien, rien, rien (1920: 1).

L'épiphore qui clôt le *Manifeste Dada 1918* de Tzara favorise elle aussi l'intelligibilité du discours:

Tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille, est *dada*; proteste aux poings de tout son être en action destructive: **dada**; [...] abolition de la logique [...]: **dada**; de toute hiérarchie et équation sociale [...]: **DADA**; [...] abolition de la mémoire: **DADA**; abolition de l'archéologie: *DADA*; abolition des prophètes: **DADA**; abolition du futur: **DADA** [...] (1918: 3).

Subordonné, dans ces exemples, à l'impératif de souligner la véhémence de la négation, l'amoncellement de séquences symétriques au moyen de la reprise anaphorique ou de l'épiphore est un procédé qui se plie tout aussi bien à l'exigence de rehausser la souveraineté anarchique du texte dadaïste. Il suffit de comparer le répertoire abolitionniste d'Aragon, dont les éléments appartiennent tous à l'univers social, avec ce catalogue on ne peut plus hétérogène du *Syllogisme colonial* de Tzara:

Plus d'ivrognes!
Plus d'aéroplanes!
Plus de vigueur!
Plus de voies urinaires!
Plus d'énigmes! (1924: 96)

L'anaphore dadaïste descend parfois tout droit des dispositifs rhétoriques de la réclame, tournés en dérision: "Dada c'est l'âme du monde, Dada c'est le grand truc, Dada c'est le meilleur savon au lait de lys du monde." (Ball, 2006: 9) L'exclamation du poète allemand a tout d'un slogan publicitaire: formules grandiloquentes, récurrence du nom du "produit", rythme... Seul manque à l'appel le référent. Non seulement aucun des trois prédicats succes-

sifs associés à Dada ne parvient à fixer l'identité ou les propriétés du sujet, mais cette indétermination se voit accentuée par l'anaphore. Feignant de le circonscrire, celle-ci ne relance le sujet que pour mieux marquer l'absence d'attributs singularisants, travail parachevé par la facétie.

Les anaphores comme facteurs non plus de cohésion mais de mise en relief de l'inconsistance du discours pullulent dans les manifestes dadaïstes: "Dada est contre le futur. Dada est mort. Dada est idiot", "hurle Tristan TZARA" (1920: 4); "DADA ne parle pas. DADA n'a pas d'idée fixe. DADA n'attrape pas les mouches", font savoir les signataires du tract *Dada soulève tout* (1921: 1). Ne mettant en relation que des prédicats incompatibles ou loufoques, l'anaphore échoue à faire valoir sa force structurante, entraînant dans sa chute fracassante la dénotation. L'enchaînement d'attributs saugrenus au moyen de ce procédé atteint dans *Dada philosophe* de Picabia son paroxysme:

DADA a le regard bleu, sa figure est pâle, ses cheveux sont bouclés; il a l'aspect anglais des jeunes hommes qui font du sport.
DADA a les doigts mélancoliques, à l'aspect espagnol.
DADA a le nez petit, à l'aspect russe.
DADA a le cul en porcelaine, à l'aspect français.
DADA songe à Byron et à la Grèce.
DADA songe à Shakespeare et à Charlot Chaplin.
DADA songe à Nietzsche et à Jésus-Christ.
DADA songe à Barrès et aux couchers de soleil.
DADA a le cerveau comme un nénuphar.
DADA a le cerveau comme un cerveau.
DADA est un artichaut bouton de porte.
DADA a la face large et svelte et sa voix est cambrée comme le timbre des sirènes.
DADA est une lanterne magique.
DADA a la queue tordue en bec d'aigle (1920: 5).

Prolixe et anarchique, ce "portrait" de Dada surexploite le mécanisme de la reprise anaphorique, dispositif qui présente l'avantage, par rapport à un simple dénombrement de qualités, de générer un effet de spirale imprimant au discours un dynamisme et une intensité inatteignables par le biais de la pure juxtaposition. Fort de cette vivacité, le manifeste dadaïste fait parade d'incohérence, il théâtralise l'asémantisme. Au milieu de cet inventaire fantasque, la comparaison ostentatoirement tautologique "DADA a le cerveau comme un cerveau" surenchérit, comme pour mieux dissoudre par le superflu criant de la redite la raison d'être de l'énoncé. Parfaitement identiques en tant que signifiés, les deux occurrences du mot "cerveau" s'annulent réciproquement, la séquence entière devenant par là même nulle sémantiquement et ne se manifestant plus qu'au niveau métadiscursif en tant que signe d'une intention subversive. Apparentés à la tautologie, le polyptote ("La simplicité est-elle simple ou dada?"; Tzara, 1924: 70) et la redondance ("dada est bon parce qu'il n'est pas mauvais" Tzara, 1924: 80) frappent eux aussi de leur mêmeté dissolvante le sémantisme du manifeste dadaïste.

L'inadéquation burlesque qui, dans le cas de l'anaphore, prend la forme du conflit entre la vocation unificatrice de l'anaphore et les segments décousus qu'elle introduit, caractérise aussi l'épiphore dadaïste. C'est lorsqu'elle opère au niveau transphrastique que celle-ci atteint son degré d'efficacité maximal en tant que signe d'une démarche à rebours de celle propre au texte manifestaire conventionnel. Le "Je me trouve très sympathique" et ses variations placés à la fin de plusieurs sections du *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* de Tzara, ou encore le "Dada est très content" qui clôt plusieurs paragraphes des *Plaisirs de Dada* de Ribemont-Dessaignes, n'indiquent aucun fil conducteur, ne consolident l'expression d'aucune idée maîtresse. Leur persistance caricaturale ne renforce que le rejet de la rhétorique, acolyte de la pensée discursive.

Toujours de la répétition lexicale participe, comme l'anaphore et l'épiphore, la reduplication, une figure de style dont Dada est particulièrement friand. Les épizeuxes abondent dans ses manifestes où, comme ce "plus rien, plus rien, rien, rien, rien, rien" du *Manifeste du mouvement Dada* d'Aragon, elles ont le rôle d'instaurer l'éthos nihiliste de l'énonciateur. Aux antipodes de cet emploi conventionnel de cette forme de répétition se situe une autre pratique dadaïste, moins répandue, qui consiste dans une reprise purement gratuite de l'antécédent. Peut-on lire, par exemple, cette phrase finale du manifeste *Cinq moyens pénurie Dada ou deux mots d'explication* d'Éluard sans se demander si la possibilité que la répétition relève d'une vulgaire erreur typographique est à exclure: "Et nous aspirons tout ce qui est autour de nous, autour de nous, nous ne faisons RIEN, satisfaction Dada" (1920: 20)? L'ajout visiblement stérile d'un second "autour de nous", si l'on élimine l'hypothèse qu'il se soit glissé accidentellement dans le texte d'Éluard, ne livre sa signification que sur le plan méta-discursif où il s'érige en messager d'une anti-rhétorique. Cette double dimension caractérise également l'anadiplose dadaïste qui est souvent renforcée, comme dans les deux exemples suivants, par l'épizeux: "L'honneur s'achète et se vend comme le cul. Le cul, le cul représente la vie [...]" (Picabia, 1920: 3); "Les bourgeois se ressemblent – ils sont tous pareils. On leur a appris à voler [...]. Ils sont tous très pauvres. Les pauvres sont contre DADA. [...] ils sont très pauvres. Les pauvres. Les pauvres travaillent. Les pauvres sont contre DADA" (Tzara, 1924: 75-76). Si dans le vers de Picabia la reprise présente une valeur emphatique (la répétition du terme trivial vient accentuer le contraste truculent entre les réalités mises en relation), chez Tzara, elle ne semble briser la linéarité de la chaîne verbale, vu le caractère aberrant de l'énoncé, que pour subvertir la signification.

Sur le plan phonique, la répétition dadaïste se montre tout aussi féconde. De même que tous les autres types de figures d'itération, les phénomènes de redoublement de formes sonores défient l'exigence de transitivité à laquelle le texte manifestaire est tenu de répondre. Purement gratuites du point de vue dénotatif, comme dans le cas de certaines paronomases ("savoureux"/"savonneux", Tzara, 1924: 65; "diversité"/"divertissante", Tzara, 1924: 72), homophonies ("vice"/"vis", Tzara, 1924: 65), antanaclases ("l'homme qui boite dans une

boîte”, Tzara, 1924: 85) et interjections (“Tralala Tralala Tralala Tralala Tralala”, Picabia, 1920: 12; “Ki Ki Ki Ki Ki Ki Ki”, Ribemont Dessaignes, 1920: 18), ou, au contraire, destinées à renforcer le sens d’un énoncé comme dans tel slogan fondé sur l’allitération et l’assonance (“DADA doute de tout”, Tzara, 1924: 75) ou dans telle série de mots rattachés par des préfixes négatifs au paradigme de la “dissolution” (“*Désordonner* le sens – *désordonner* les notions et toutes les petites pluies tropicales de la *démoralisation*, *désorganisation*, *destruction*”, Tzara, 1924: 73), les répétitions de formes sonores, bien que particulièrement compatibles en raison de leur nature submorphémique avec le “je n’ai rien à dire” dadaïste, ne jouent qu’un rôle marginal dans les manifestes. Ceux-ci ne prennent jamais l’allure d’un poème phonétique, genre pratiqué d’ailleurs par Dada, mais limitent leur action, sur ce terrain, à de sporadiques exercices ludiques ou rythmiques.

4. Conclusion

De même qu’on ne saurait tenir la myriade de manifestes dadaïstes pour un ensemble homogène uni par une même essence, de même, prévisiblement, on ne peut conclure à un emploi de la répétition figurale qui lui appartienne en propre. Certes, Dada affectionne les reprises stériles, les redites “vides” accompagnant sur le plan de la signifiante le message nihiliste de ses manifestes – tel est d’ailleurs le principal constat qui se dégage du corpus examiné. Mais comme ce n’est pas la quantité qui fait la qualité, il faut s’en tenir là et rappeler du même coup que si Dada sait mettre à profit les vertus subversives de ce procédé rhétorique, il ne s’interdit pas d’en exploiter les fonctions conventionnelles (insistance, rythme, cohésion...). Ce constat vaut pour ses manifestes comme pour ses autres types de productions écrites. Mais braquer les projecteurs sur les manifestes présente l’avantage de mieux faire ressortir, en raison du contraste avec la transitivité foncière ce genre, le poids de la répétition futile, emblème de la subversion dadaïste de l’*horror vacui* de tout discours.

Références bibliographiques

ABASTADO, Claude. 1980a. “Introduction à l’analyse des manifestes” in *Littérature*, n° 39, 3-11.

ARAGON, Louis. 1920. “Manifeste du mouvement Dada” in *Littérature*, n° 13, 1.

ASHOLT, Wolfgang, 2003. “‘J’écris un manifeste parce que je n’ai rien à dire’ (Ph. Soupault). Intentionnalité et/ou autoréférentialité: les manifestes dada” in Dumasy, Lise & Chantal Mas-sol (sous la direction de). *Pamphlet, utopie, manifeste XIX^e-XX^e siècles*. Paris, Harmattan, 237-250.

BALL, Hugo, 2006 [1916]. “Premier manifeste dada” (traduit par Sabine Wolf), in *Hugo Ball. Dada à Zurich – Le mot et l’image (1915-1916)*. Dijon, Les Presses du réel, 9.

BOUHOURS, Dominique. 1675. *Remarques nouvelles sur la langue française*. Paris, Sébastien Marbre-Cramoisy.

BRETON, André. 1920. "Patinage Dada" in *Littérature*, n° 13, 9-10.

CICÉRON. 1971 [55 av. J.-C.]. *De l'orateur*, livre III. Paris, Les Belles lettres.

DEMERS, Jeanne & Line McMurray. 1986. *L'Enjeu du manifeste/Le Manifeste en jeu*. Montréal, Le Préambule.

ÉLUARD, Paul. 1920. "Cinq moyens pénurie Dada ou deux mots d'explication" in *Littérature*, n° 13, 20.

FILLIOLET, Jacques. 1980. "Le manifestes comme acte de discours: approches linguistiques" in *Littérature*, n° 39, 23-28.

FRÉDÉRIC, Madeleine. 1985. *La Répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Max Niemeyer Verlag Tubingen.

GENETTE, Gérard. 1999. "L'autre du même" in *Figures IV*. Paris, Seuil, 101-107.

GLEIZE, Jean-Marie. 1980. "Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptifs" in *Littérature*, n° 39, 12-16.

GUARDIA, Jean de. 2002. "Les impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outil d'analyse textuelle" in *Poétique*, n° 132, 489-505.

KRZYWKOWSKI, Isabelle. 2006. *Le Temps et l'espace sont morts hier: les années 1910-1920: poésie et poétique de la première avant-garde*. Paris, L'Improviste.

LEROY, Claude. 1980. "La fabrique du lecteur dans les manifestes" in *Littérature*, n° 39, 120-128.

MILLOT, Hélène. 2003. "Vertus du nombre: les procédés cumulatifs dans la pratique manifestaire (1886-1920)" in Dumasy, Lise & Chantal Massol (sous la direction de). *Pamphlet, utopie, manifeste XIX^e-XX^e siècles*. Paris, Harmattan, 223-235.

PICABIA, Francis. 1920. "Dada philosophe" in *Littérature*, n° 13, 5-6.

PICABIA, Francis. 1920. "L'art" in *Littérature*, n° 13, 12-13.

PICABIA, Francis. 1920. "Manifeste cannibale dada" in *Dada*, n° 7, 3.

PICABIA, Francis. 1920. "Manifeste DADA" in *391*, n° 12.

PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle. 2008. "Thomas Bernhard, la répétition impertinente ou le refus de reformulation: l'exemple du récit autobiographique 'La cave'" in Le Bot, Marie-Claude, Martine Schuwer & Elisabeth Richard. *La Reformulation. Marqueurs linguistiques, stratégies énonciatives*. Presses universitaires de Rennes, 251-264.

QUINTILIEN. 1978. *De l'institution oratoire*. Paris, Les Belles lettres.

RABATÉ, Dominique. 1991. *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris, José Corti.

RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges. 1920. “Les plaisirs de Dada” in *Littérature*, n° 13, 10-11.

RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges. 1920. “Au public” in *Littérature*, n° 13, 18.

SOUPAULT, Philippe. 1920. “Littérature et le reste” in *Littérature*, n° 13, 7-8.

TZARA, Tristan. 1918. “Manifeste Dada 1918” in *Dada*, n° 3, 1-3.

TZARA, Tristan. 1920. Manifeste sans titre in *Dada*, n° 7, 4.

TZARA, Tristan. 1924 [1921]. “Dada manifeste sur l’amour faible et l’amour amer” in Tzara, Tristan. *Sept manifestes dada*. Paris, Éditions du Diorama, Jean Baudry & C°, 64-90.

VAN DEN BERG, Hubert, 2003. “‘J’écris un manifeste... et je suis par principe contre les manifestes’ (Tristan Tzara). Sur le caractère ambigu de l’(anti)-manifeste dadaïste” in Dumasy, Lise & Chantal Massol (sous la direction de). *Pamphlet, utopie, manifeste XIX^e-XX^e siècles*. Paris, Harmattan, 251-266.

VAUGELAT, Claude Favre de. 1713 [1647]. *Remarques sur la langue française*, tome 2. Amsterdam, Gerard Onder De Linden, nouvelle édition revue et corrigée.

VOLTAIRE. 1785. “Remarques sur Pompée” in *Œuvres complètes de Voltaire*, tome 50. Imprimerie De La Société Littéraire Typographique.

Tract collectif. 1921. “Dada soulève tout”. BNF, Réserve des livres rares, RES G-Z-327 (6).

