

Georges Ribemont-Dessaignes : du nihilisme Dada au dithyrambe dionysiaque

Anne-Marie Amiot



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/noesis/33>

DOI : [10.4000/noesis.33](https://doi.org/10.4000/noesis.33)

ISSN : 1773-0228

Éditeur

Centre de recherche d'histoire des idées

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2004

ISSN : 1275-7691

Référence électronique

Anne-Marie Amiot, « Georges Ribemont-Dessaignes : du nihilisme Dada au dithyrambe dionysiaque », *Noesis* [En ligne], 7 | 2004, mis en ligne le 15 mai 2005, consulté le 19 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/noesis/33> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/noesis.33>

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2022.

Tous droits réservés

Georges Ribemont-Dessaignes : du nihilisme Dada au dithyrambe dionysiaque

Anne-Marie Amiot

*Sommes-nous des Grecs ?
voués à adorer tout l'Olympe de l'apparence,
des « adorateurs » de la forme, des sons, des mots ?
Artistes donc ?
Nietzsche, *Le Gai Savoir**

Introduction

- 1 À ce compte, Ribemont-Dessaignes (1884-1974) non seulement est grec, mais il incarne le type même de l'artiste nietzschéen. Car musicien, peintre, poète, phare de l'avant-garde dada et surréaliste, il pratique indifféremment tous ces arts avec la même avidité, la même compétence et le même bonheur. Indifféremment et « avec la même indifférence ». Car le quasi oubli où son œuvre est tombée tient à sa fidélité sans faille au principe d'« indifférence », concept fondateur de Dada, mieux connu par les travaux de Marcel Duchamp. Fidèle à l'esthétique et à la philosophie dada pour qui seul compte l'instant du « geste créateur » et pour qui les musées sont des cimetières, il a toujours refusé l'exposition de ses tableaux, de même que la publication de ses poèmes ailleurs que dans des revues, exception faite, – qui confirme la règle – pour *Ecce Homo* (1945), hommage avoué à Nietzsche. Les inédits nombreux, comme les dessins et les tableaux, furent plus ou moins perdus : certaines toiles nabi servirent même à construire le toit du poulailler de Saint-Jeannet !
- 2 Pourtant subsiste une œuvre littéraire considérable¹ qui s'étend à tous les genres. Théâtre, où Ribemont-Dessaignes excelle : *L'Empereur de Chine* (1916) fils d'*Ubu*, dont la logique « sèche » préfigure celle de *Caligula*, passe pour la meilleure pièce dada. Nombreux romans, où la « fable » recouvre généralement un propos philosophique². Poésie, enfin, qui va du lettrisme au lyrisme exalté des derniers textes, *Le Règne végétal*

(1972) superbe hymne dionysiaque, ou *La Ballade du soldat* (1973), épopée burlesque de la condition humaine. Évolution mal comprise en général, faute d'une lecture attentive.

- 3 Et si on ajoute au caractère protéiforme de cette œuvre en perpétuel devenir sa violence iconoclaste, ses injures codées, son humour corrosif (il fonda la revue *SO4 H2*), et son écriture agressivement métaphorique³, on comprend le relatif ostracisme qui l'a frappée. Comme toute production dada, celle de Ribemont-Dessaignes a désarçonné la critique.
- 4 Car, jusqu'à ces vingt dernières années, Dada fut identifié aux scandales de ses provocations, – insulter les spectateurs, se faire couper les cheveux, ou jouer sur scène à la roulette russe. Phagocyté de surcroît par le Surréalisme, le propos dada se réduisit pour la postérité à cette gesticulation absurde. Pourtant Dada ne se borne pas aux manifestations violentes qui déstabilisèrent le monde artistique parisien – voire européen – entre 1920 et 1922. Même si elles lui assurent sa perennité :

Rien de ce qui a été détruit au temps de dada par mille forces obscures n'a jamais pu se reconstituer avec la conscience d'une force réelle... L'esthétique s'arrête en 1900 et fait rire comme un paquet de nouilles pétrifiées,
- 5 constate Ribemont-Dessaignes qui, non seulement fut l'un des acteurs les plus virulents des scandales, mais l'un des théoriciens les plus radicaux du mouvement.
- 6 Pour l'avoir ignoré, la critique a pratiquement dédaigné l'écrivain. En Ribemont-Dessaignes, elle n'a vu qu'un original, un touche-à-tout, au mieux un « dilettante génial ». Ce qui est un total contre-sens⁴, vu que l'ensemble de l'œuvre de Ribemont-Dessaignes, sa variété, comme son évolution, procède d'une réflexion philosophique⁵ jamais démentie, qui trouve son expression et sa cohérence dans une référence permanente à Dada : « Ma vie entière est attachée à Dada, avant⁶, pendant et après le mot même » reconnaît Ribemont-Dessaignes. Et, par-delà Dada, au principal inspirateur du mouvement, Nietzsche. Car : « DADA songe à Nietzsche et à Jésus Christ⁷ », proclame Picabia. Mais, épisodique chez Picabia, ou ponctuelle chez Tzara ou Duchamp, cette filiation nietzschéenne fonde, d'un bout à l'autre de son œuvre, la quête philosophico-esthétique de Ribemont-Dessaignes.
- 7 Entre Dada et Nietzsche, héritiers de Schopenhauer, hérauts de la mort de Dieu et inventeurs d'un Homme nouveau, l'œuvre poétique de Ribemont-Dessaignes poursuit sous diverses formes un questionnement ontologique permanent : « Qu'être, qu'être, qu'être », va répétant « le perroquet des nues » de « Final » (EH, 193), écho plus que réponse, à l'interrogation ultime de « Mourir à son âme » (EH, 192) : « Mais qu'être ? » Interrogation universelle puisque dans le concert du *Règne Végétal*⁸ (1972), le « Quoi » humain n'est plus, cette fois, qu'une forme dialectale du « Koah » de la grenouille et du « Kroah » du corbeau qui dialoguent avec l'homme.

I. Nihilisme nietzschéen et destruction DADA

- 8 Poète philosophique peut-être, poète dada sûrement, Ribemont-Dessaignes est supposé d'emblée poète nietzschéen, dans la mesure où le *Manifeste dada* de Tzara, philosophe de formation, a cristallisé, dès 1918⁹, en un crépitement d'images qui bouscule l'abstraction du langage philosophique, les principaux « aphorismes » du « nihilisme européen » de Nietzsche, actif, mais jusqu'alors diffus¹⁰ à travers l'Europe : « Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir¹¹. » Tel est le thème du manifeste.

- 9 Voulant rendre l'humanité à sa « barbarie » native¹², Dada éradique les principes fondateurs de la civilisation et de la culture occidentale. Sciences, philosophie, religion, morale, politique, esthétique, logique, langage s'écroulent sous ses attaques répétées¹³.

En 1920, dans le *Manifeste à l'huile*¹⁴, Ribemont-Dessaignes prophétise :

Dada n'est plus un jeu. Il n'y a plus de jeu nulle part. Il n'y aura plus de jeu nulle part, mais une terreur sans nom devant tout ce qui est pourri, devant ce qui crânait encore et que Dada a détruit et détruira, devant la cendre où subsiste comme souvenir les dents noircies qui ont chiqué les mots à sonnettes¹⁵, les airs de clair de lune et les hosties lavabo.

- 10 En quelques années, d'esthétique, d'intellectuel, de ludique, l'enjeu du débat nihiliste est devenu vital. L'horreur de la guerre de 1914-1918, cette folie collective et durable, semble avoir agi sur cette génération, *mutatis mutandis*, comme la folie sur Nietzsche¹⁶, et remis en question le sens même de la Vie :

DADA DADA DADA : hurlements des douleurs crispées, entrelacements des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : LA VIE¹⁷.

- 11 Au sortir de l'épreuve, Dada se découvre philosophe. Ribemont-Dessaignes aussi. Dada fait entrer la spéculation nihiliste nietzschéenne dans l'ère de la pratique nihiliste. Il étend à toute action humaine, en particulier à l'art, un champ d'action réservé jusqu'alors à l'anarchisme politique : « C'est le temps des catastrophes qui menait l'art vers le zéro absolu », se souviendra Ribemont-Dessaignes.

- 12 Zéro¹⁸, valeur dada complexe qui se module selon divers symboles : – Zéro métaphysique et religieux dans le personnage de « Monsieur 0 », Directeur d'une immense entreprise. La porte de son bureau est toujours fermée. Personne ne l'a jamais vu. Les employés savent pertinemment qu'il n'existe pas, mais ne cessent de se référer à lui comme à un maître tout-puissant,

- 13 parce qu'enfin, au nom de Monsieur 0, il faut bien prendre ses responsabilités pour la bonne marche de l'affaire. Une grande affaire¹⁹.
Celle du monde censé régi par un dieu, « Monsieur 0 », qui n'existe pas.

- 14 – En revanche, le zéro numérique existe bel et bien, équilibre entre positif et négatif, être et non-être, construction et destruction. Chiffre de l'indifférence, de l'équilibre, il est aussi porteur du rythme et de l'harmonie. Bref, il est « le zéro à mille durées », découvert dès « Musique²⁰ », celui-là même ultérieurement évoqué dans le « Récitatif et Air des mesures » de EH (59).

- 15 – Zéro, matrice des nombres « mariés à l'espace », « enfants du temps »/ Rivaux des battements du cœur [...], générateurs de la splendeur du monde comme de sa « perversité ».

- 16 – Zéro, silence, porteur de tous les sons, blancheur, synthèse de toutes les couleurs, gros de tous les possibles dont le symbole graphique est l'œuf originel.

- 17 – Zéro, figure de l'absolu auquel Ribemont-Dessaignes aspire désespérément dans « Attente » (1929) :

Sous le masque j'ai mis le vide
Dans le vide j'ai mis les mille lettres de l'alphabet,
Cela fait un beau concert
Bien qu'il n'y ait personne.
Et pourtant, j'attends, j'attends, j'attends,
J'attends le zéro qui ne viendra jamais. (D, I, 97)

- 18 L'attente, tel est le destin du poète moderne²¹. Car envers et contre tout, Dada demeure artiste²², fidèle à la « nature » originelle de l'Homme, celui du premier jardin. *Ecce homo* débutera sur ce vers qui ne se réfère pas au seul Ribemont-Dessaignes, mais à tout homme :

De qui es-tu né poète ? du temps et de l'espace, sans commencement ni fin,
Sans père, ni mère
Comme une source dans un jardin.

- 19 Consubstantiels à l'homme, à la vie, la poésie, l'art, catalysent l'activité dada²³, comme celle de Nietzsche.

Quant à l'art, à la poésie, chacun sait à l'heure actuelle ce qu'en dit Dada²⁴. Il se fout de l'art et il en fait. Il crache en l'air et ce qui vous tombe dans l'œil est de l'art qui vous humecte la paupière. Que vous êtes heureux, messieurs. Et que je vous aime.

- 20 L'art se réduit ainsi au geste, quasi obscène parfois : zéro de l'Art ? Quant à sa qualification de création esthétique, elle est authentifiée par la seule « signature » de l'artiste, de l'homme²⁵. Appropriation sacrilège, mais légitime, de la théorie des « signatures divines » dans une Création²⁶, devenue le propre de l'homme. *Ready-Made* de Duchamp, toile blanche de Max Ernst, *Prospectus* de Desnos, suite de lettres, *AZERTYUIOP* d'Aragon, cris, borborygmes de Tzara, manifestent l'art du « rien », de l'« homme zéro », converti au vide préconisé par Tzara :

Tâchez d'être vides et de remplir vos petites cellules cérébrales au petit bonheur.
Détruisez toujours ce que vous avez en vous. (M., 137).

II. Le minimalisme DADA

- 21 À ce stade, le poète doit-il se faire *Serin muet* (1920), oscillant sur son perchoir entre « oui et non » ? Se taire, *Autruche aux yeux clos* ? Comment sortir de l'impasse ?
- 22 Faut-il s'en remettre au hasard, à une « roulette littéraire » identique à la roulette musicale inventée par Ribemont-Dessaignes pour Marguerite Buffet, où notes, tonalités, séquences surgissent aléatoirement ? La tentation existe. Explorée à fond par Marcel Duchamp, elle est évoquée par Ribemont-Dessaignes, en référence à Mallarmé, dans « *Cor Mio* » (1916), « L'indifférence ne succombe qu'aux dés », et expérimentée dans les vers finaux d'« Attente », cités précédemment²⁷, où le poète, mannequin vide, procède à une Création aléatoire, à l'instar du Dieu que le « Théophile » (D. I, 70) n'a « jamais vu nu », mais toujours déguisé, en « habit caporal » (Dieu répressif) ou « habit berlingot » (le « Dieu des confiseurs », stigmatisé par Baudelaire).
- 23 Caractéristiques de Dada et du Surréalisme, ces attitudes et ces tentatives esthétiques sont pourtant moins radicales que le minimalisme pratiqué par Ribemont-Dessaignes. Ses premiers poèmes dada témoignent d'un héritage spécifiquement nietzschéen de la destruction. Systématiquement, Ribemont-Dessaignes pulvérise la morphologie du mot, pour revenir aux lettres. Le « Manifeste Baccarat » (D, I, 20) casse le « vase de cristal » du mot pour recoller autrement ses morceaux : « Aridité/ ...Aritédi /... Aditéri / Riatidé... / etc... etc ». Retour au zéro absolu de l'écriture. Aucun sens, aucune pensée ne naissent de ce malaxage buccal. Essentiel, pourtant, à l'absolue destruction culturelle, à l'arasement spéculatif total postulé par Dada²⁸.
- 24 Car, selon lui, « la pensée se fait dans la bouche », donnant naissance à des « mots organiques²⁹ », tel « Dada » précisément. Le langage crée la pensée, et non l'inverse. Application de la « cruauté » destructrice de la philosophie nietzschéenne, appliquée à la théorie du langage ? D'où, le passage obligé par le borborygme et, dans l'écriture, par la lettre³⁰, pour créer un nouveau langage, porteur d'un penser nouveau.

- 25 La lettre est la figure première du langage, au sens où l'on parle de nombre premier. Tandis que Duchamp rêve d'instituer une nouvelle grammaire, à partir d'une combinatoire inédite des lettres³¹, rendues à toutes leurs caractéristiques élémentaires, linguistiques et formelles, Ribemont-Dessaignes, lui, la constitue et l'utilise dans ses poèmes.
- 26 Tantôt, il en appelle à la transcription graphique de l'idéogramme. Ainsi le « gamma boudoir » de « *Cor Moi* » (D., I, 80) plante le décor insolite d'un « angle-cosy », en référence au « G », *gamma* majuscule. Tantôt dans « *Ô* » (D., I, 66) effaçant la forme, c'est le son qu'il décompose, pour planter un arbre : « I grec », « Y ». Appréhension nouvelle de la lettre, par ses « qualités », d'où naît, figurativement un sens neuf, celui de l'arbre. Écriture de peintre et de musicien qui rend à la poésie son pouvoir de création sensible. Surgissement d'un nouveau langage que le poète balbutie.
- 27 « J » (64), « Je », trace l'autoportrait de ce poète dada :
- Bègue Ventriloque
Ok okokok
- 28 « Bègue », car l'homme ne fait que se répéter. *Ecce Homo* développera le thème. « Ventriloque » puisque le langage vient du corps, créant des mots « organiques » « Ok (hocquet ?) okokok », aboutissant à la définition du poète en « *Coq fou* » (58). La lettre-titre est d'ailleurs caractéristique des poèmes de cette période, généralement classée « sans intérêt ». Et pourtant !
- 29 Ainsi « AAAA-AA » (D, I, 82), poème incohérent, scatologique, est un poème manifeste Dada, condensé à cette époque en « AA » par la plupart des adeptes du mouvement³²: le A de l'origine, et celui de la rigolade!
- 30 « *Ô* » (D, I, 66), où la bouche formule l'admiration, raconte la création du monde, façon Dada, où le « geranium », comme Éloa, naît d'une larme, mais humaine. Car c'est l'homme qui, à l'instar de Dieu, milliardaire américain ou sorte de grand méchant loup en chapeau haut de forme, profère la création :
- Il ouvrit sa bouche aux dents couronnées d'or et dit « I grec ! »
Il secoua les branches du saule de Babylone qui rafraîchissait l'air.
- 31 Or le saule est un arbre symbole de l'Éternité.
- 32 Dérision de la genèse, thème récurrent du questionnement sur l'origine qui revient dans « *Vie et Mort d'Ève* » (EH, 82), par exemple, où, après avoir décrit les splendeurs mythiques de l'Eden,
- Ève dit :
Toujours il y eut ce jardin
On le traça perdu,
On le planta perdu
On le nomma perdu...
Je rêve, dit-elle...
- 33 En réalité, il n'y eut pas de création du monde par un Dieu. Le paradis est un songe, tenace, et le monde, une illusion³³. « ZA » (D, I, 68), retournement de « AZ/AΩ », démonte donc l'expression convenue d'adoration religieuse, « C'est le ciel descendu sur la terre ». Le poème est construit symétriquement. Deux suites de six vers, décrivant le bric-à-brac insensé que constitue le monde, tournent autour du vers 7 central, (nombre pythagoricien de l'Harmonie), l'« Œil verbe », métaphore de Dieu, le tout encadré par : « Ciel descendu / Ciel remonté ». Il n'y a pas de différence. Avec ou

sans ciel, le monde reste un capharnaüm. Donc « retour à l'envoyeur ». Humour « sec », géométrique, de Ribemont-Dessaignes, annoncé par l'inversion de la formule du titre.

- 34 La lettre intervient aussi dans le poème. Prolongation d'un mot, comme d'une note, sur laquelle appuierait la pédale d'un piano. Effet musical, certes, mais signifiant, dans la fin de « *Carpe morte* », où Ribemont-Dessaignes dénonce, sous l'espèce du microscope, l'incapacité de la Science à répondre aux questions essentielles :

Microscope [...]
 Mais il voit ce que les autres ont vu
 UUU
 A aussi caramel.

- 35 Le microscope grossit le phénomène, la dernière comme la première voyelle, et exalte son aspect sa couleur, sa substance, « caramel ». Non son essence. Description phénoménologique qui n'explique rien. Ainsi Dieu apparaît toujours déguisé, « en habit », au Théophile qui s'écrie, désespéré : « Je n'ai jamais vu nu ». De même, *Ce qu'on voit* (D., I, 96) par le trou de la serrure, n'est qu'événementiel ou phénoménal :

Par le trou de la serrure
 Passe un cœur vide
 Un oeil semblable à une bulle de savon³⁴
 Une main coupée qui se balance
 Et quoi encore, ô paraître ?

- 36 Monde du « paraître » et non de l'« apparaître », de la révélation. En fait, le monde est un miroir³⁵, « une armoire à glace » où s'efface la « réalité » de ce qu'on a cru voir. Par le trou de la serrure, on voit :

Seulement le trou de la serrure,
 Ô demain.
 Reste l'espoir et l'attente que l'on sait vaine (cf. supra).

- 37 Or est-ce un hasard ? mais Nietzsche, dans la préface de la deuxième édition du *Gai Savoir*, accorde un statut spécial à la lettre U :

la grande douleur libère l'esprit, en dernier ressort, elle qui enseigne le grand soupçon, elle qui fait de tout U un X, un vrai X, un X authentique, c'est-à-dire l'avant dernière lettre avant la dernière des lettres [...]. Je doute fort qu'une telle douleur nous rende meilleurs, mais elle nous rend plus profonds.

- 38 U, symbole du monde sensible. U, dernière lettre du connu, X, symbole de l'inconnu. Alphabet cabalistique que semble utiliser Ribemont-Dessaignes puisqu'un de ses poèmes, « X » (D, I, 92), traduit précisément l'« ivresse » de l'X nietzschéen.

- 39 Tristement appuyé sur la margelle du puits (de vérité ?), le poète contemple, au fond, le « cercle d'eau miroitant », lorsque surgit, dans un « éclatement » joyeux :

La promeneuse en robe nue
 Le principe originel se lève aurore.

- 40 Première apparition d'Ariane qui, par un effet de miroirs³⁶, une machinerie illusionniste, trompe l'attente du poète et lui permet d'atteindre la fusion et l'« extase », non avec le ciel, mais avec son reflet aquatique :

Un allègre moteur mesure les extases
 Tandis que le poids comme à rebours verse dans le ciel
 Le chef (la tête) penché sur l'exacte margelle.

- 41 Ariane, l'aurore, « aurora », référence à Nietzsche, se précise dans ce poème qui, tant par sa thématique que par son écriture, établit une transition entre *Ecce Homo* et les poèmes dada.
- 42 Rite de passage obligé à l'état zéro, ceux-ci ont permis au poète la reconquête active de la liberté créatrice. Tout en opérant son reconditionnement mental – comme celui du lecteur ! – ils opèrent la « purgation » non seulement nécessaire à l'art³⁷ mais, en-soi, forme d'Art. Ribemont-Dessaignes substantialise le dire du poème dans sa forme même. L'un des premiers il « agit » sa poésie. « La poésie sera action » avait préconisé Rimbaud. Attitude constante dans les trois moments qui caractérisent l'évolution de Ribemont-Dessaignes.
- 43 Car au « jeu de lettres » succède le « jeu de mots », extension du champ opératoire de la déconstruction. « *Un prompt tu* », par exemple (D., I, 64) est un manifeste, dont le titre à lui seul, programme la construction / déconstruction du sens, mimant le cycle de la vie : « La vie est un jeu de mots », s'écriait Tzara. D'où l'humour, comme principe premier et permanent de l'esthétique moderne ; et le calembour comme procédé premier de la reconstruction formelle de l'Art nouveau, de l'écriture en particulier, qui perdure jusqu'à *La Ballade du Soldat*. Créée par le poète, pour le poète, l'œuvre de Ribemont-Dessaignes répond à la définition même de l'Art dada : un Art créé par l'homme et pour l'homme.
- 44 Le coup de génie tient à ce que ces poèmes lettristes ensemencent l'œuvre future à partir du « zéro absolu », dont l'œuf originel (évoqué dans « *Duo devant le miroir* »), est le symbole figuratif. À partir de l'arasement cartésien³⁸, Ribemont-Dessaignes, – comme Dada l'y convie³⁹ – reconstruit sa propre pensée et sa propre poésie, qui peuvent emprunter à d'autres, l'orientation et le choix de leur « parcours de liberté ».
- 45 Or c'est entre Nietzsche et Schopenhauer, que se dessine, embryonnaire, le schéma germinatif de l'œuvre future. Car dans leur terre brûlée, dans leur « *Aridité* », labourée en tous sens, comme le Dieu de la Création rêvée par Ève (EH, 84), le poète a jeté « la graine du vide / et des apparences », d'où naîtra virtuellement un monde tel qu'il le perçoit, tel qu'il le conçoit, sinon tel qu'il le rêve. Au terme de l'ascèse destructrice, Ribemont-Dessaignes a donc choisi sa voie, le sillage nietzschéen, qu'il creuse d'œuvre en œuvre.
- 46 Deux textes formant diptyque, *Ecce Homo* (1945) et *Le Règne Végétal* (1972), variation sur l'Éternel Retour, exposent cette germination d'inspiration nietzschéenne.

III. Ribemont-Dessaignes, poète nietzschéen III.1 : *Ecce Homo*

- 47 Dès le titre, *Ecce Homo* (1945) se présente comme un hommage à Nietzsche dont Ribemont-Dessaignes traduit alors les *Poésies*⁴⁰. À travers ce récit en cinq étapes, le poète, figure emblématique de l'homme voyageur, l'éternel « Wanderer » romantique, modernisé par Zarathoustra, propose sa propre quête ontologique : « J'ai été cet enfant qu'arment mille flèches » (EH, 36), reprenant à son compte l'examen des diverses réponses philosophiques et religieuses données au Mystère de l'homme.
- 48 Appel aux Présocratiques dans le « Prélude des Origines » (EH, 27) qui ouvre l'opéra poétique que constitue *Ecce Homo*, ce premier texte en appelle aux quatre éléments pour expliquer la naissance de l'homme : eau, air, feu, terre surtout⁴¹. L'homme naît-il d'une graine germant en son sein, « Pour la vie éternelle / Pour la mort éternelle » ? Hypothèse qui n'explique ni la naissance, ni la création :

Oh, muette soit la question qui se pose !
 Frères, je suis, mais je ne suis pas né.
 Car l'homme se définit non par l'Être, mais le non-Être ; par le manque :
 Et sur moi était la place du manque
 Ô manque plus fort que l'existence.

- 49 Être de désir, il est voué à l'attente : « J'attendais, j'attendais, j'attendais », vers final qui entonne une fois de plus, le *leit-motiv* du chant philosophico-poétique de Ribemont-Dessaignes.
- 50 Et le portrait du poète en « jeune Pan » (EH, 37) le montre, tel le Dionysos nietzschéen, en « grand crucifié » :
- J'embrassais votre croix, seigneur,
 Comme les pierres du chemin,
 [...]
 Seigneur, où donc est la réponse ?
 J'ai dû pleurer sur le silence,
 J'ai effacé le lendemain⁴².
- 51 Dieu est mort. Constat qui lance la quête, vers d'autres chemins, terrestres. Tel un nouveau Zarathoustra, Ribemont-Dessaignes se lance dans le pèlerinage de la Connaissance, résumée au questionnement de l'Humanité sur l'Être et sur le monde. Comme son illustre prédécesseur, il interroge la nature, les animaux en particulier⁴³, et même dialogue avec eux. C'est ainsi que la « tourterelle des ténèbres », par exemple, lui apprend le rire de l'univers (EH, 143) dans un dialogue qui emprunte sa forme plus à Nietzsche qu'au Socrate de Platon.
- 52 Car, comme le philosophe allemand, Ribemont-Dessaignes est « L'enfant au miroir » (Za, II, 97) :
- Je suis des voies nouvelles, un verbe nouveau me gagne ; pareil à tous les créateurs,
 je me suis fatigué des langues anciennes. Mon esprit ne veut plus courir sur des
 semelles usées. (Ibid., 99).
- 53 Texte qui inspire « Appel au miroir » (EH, 32), et surtout le poème suivant, « Deuxième appel au miroir » (EH, 34). On pourrait multiplier les références au plus célèbre ouvrage de Nietzsche, comme à d'autres textes, épisodiquement cités. Ainsi « Absolu Absalon » en quête de la « bien-aimée inconnue » (EH, 127) :
- Je l'ai cherchée entre toutes les femmes
 Par-delà le bien et le mal, au bal de toutes les âmes,
 Mais elle était déjà perdue.
- 54 Mais le propos est plus que citationnel. Par le fait même de « composer » un recueil poétique qui ait « un début et une fin », Ribemont-Dessaignes se situe dans la tradition des poètes philosophes, Dante, Baudelaire, Mallarmé, ou le Hugo des *Contemplations*, exigeant du lecteur une lecture suivie du texte, et de l'éditeur un respect scrupuleux du « cadre » (Baudelaire), de l'architecture du « Livre » (Mallarmé), de cette « cathédrale » (Hugo) dont aucune pierre ne peut être soustraite.
- 55 En fait, par le seul fait de « composer » ce recueil unique, Ribemont-Dessaignes offre une ré-écriture de Nietzsche qui fait entendre sa propre voix philosophico-poétique dans le concert nietzschéen qu'il nous propose. Reconnaisant le primat de la musique sur les autres arts, établi par Nietzsche, il choisit d'orchestrer l'illusionnisme phénoménologique qui est désormais le sien en un lyrisme reconstruit et d'assumer musicalement « L'angoisse des formes » (EH, 62) exhibées par les titres de la plupart des poèmes : symphonie, récitatif, chanson, duo, trio, Arioso, Airs, etc. Titres où l'humour

se manifeste : « Trio dont un silence » (EH, 37). L'homme habite la terre en musicien autant qu'en poète.

56 Lecture musicale de Nietzsche, *Ecce Homo* cherche donc à construire – re-construire ? – un lyrisme véritable, où la multiplicité des formes serait canalisée dans l'harmonie de cet Opéra poéticolirique⁴⁴, ouvert sur un « Prélude », achevé sur un « Final », où le poète « chante », à travers le récit de sa propre quête, celle de l'Humanité, du « Berceau à la Tombe⁴⁵ ».

57 Car le poète n'est pas « un », quand il en « appelle au miroir » (EH, 33), « Où est celui que je suis ? », parmi les divers reflets des « fantômes » qui le hantent à « l'heure verte » ? Aussi « Le jeune Pan » (EH, 36) doit-il reconnaître :

Vous avez raison, ils sont mille et trois
Ceux qu'on nourrit, qu'on loge et qu'on écoute
Qu'ils soient anges, démons ou fantômes...

58 Foule spectrale que convoque le poète (« *Présence de l'Absence* », EH, 117) :

Comparez mes hôtes
Et sortez des ténèbres
[...]
Qui êtes-vous mes hôtes ? Êtes-vous mes délires ?

59 Or, dans *Ecce Homo*, chacun de ces personnages de l'individu vient, à son tour, chanter son air, affres et espoirs du « Je » qu'ils constituent. Identité labile d'un « être » qui ne serait qu'un « paraître », aux existences successives.

60 D'entrée de jeu, le questionnement sur l'être est donc posé par Ribemont-Dessaignes comme l'alpha et l'oméga du « Connaître » (EH, 39). « Être », récité par un enfant à toutes les « personnes » de l'indicatif présent, dont la conjugaison dégage dans sa multiplicité, la « Morale : / Être ». Être, Verbe qui vaut « Connaître ». Dissipant les démons brumeux des faux savoirs, Être pose donc, comme fondement de la Connaissance, le « Connais-toi toi-même » de la sagesse antique. Quête de l'identité de soi, de son principe, posée selon les données nietzschéennes du mythe de Dionysos⁴⁶, incarnées par Ariane.

61 Personnage central de l'œuvre de Ribemont-Dessaignes, matrice et figure de l'Autre multiple, Ariane est, à la fois, l'Autre en soi-même, pressentie, « ô mon âme », « anima », principe de Connaissance, et à la fois, l'Autre hors de soi, la femme, principe de la Beauté, de l'Amour, et du Mal :

Elle est venue de l'extérieur, elle est venue d'ailleurs ;
Et cependant, elle était déjà en moi,
Où l'ai-je vu apparaître ?
(« Naissance de la femme », EH, 71)

62 Ariane, l'immortelle :

Tu vis, Ariane, inanimée, ô née sans chair terrestre, [...]

63 « Ariane, beauté de cire » (EH, 45), figure plotinienne :

Que tu es belle, Ariane, mon soleil et ma lune,

64 Ariane, la rêvée, la « belle promeneuse », l'invisible, suggérée par sa trace, « *le pas nu de la rêvée* » (EH, 41), Ariane, inscrite en tous les lieux de l'univers que, souffle de vie, elle « ré-anime » spirituellement. À son apparition (EH, 48) :

l'univers a retrouvé la parole
Tandis que sur la vitre des magasins, des lèvres enchantées dessinent
Comme des traces de pieds nus sur le sable.

Et l'amoureux d'Ariane, l'amoureux de soi-même,
 Mais quel est son nom, qu'il soit David, fils de David, le roi,
 Ulysse, fils d'Ulysse le voyageur,
 Ou Emmanuel, fils de l'innommé,
 Ou Bébert, fils de Bébert de la Place Maubert,
 Ou toi, poète, né sans père ni mère,
 L'amoureux de la belle des secrets corridors de l'âme,
 Entend la voix de la bien-aimée intime⁴⁷,
 Comme jadis il entendait celle des oiseaux de l'air.

- 65 Ariane, symbole de la présence-absente, de la bien-aimée initiatique sur qui et en qui cherche à se fonder l'identité du poète⁴⁸. Ariane, reine du labyrinthe, de la connaissance de soi et l'univers, guide dont l'absence perceptible renvoie *a contrario* le poète aux Ténèbres⁴⁹ :

Je vois, j'entends ton absence
 Je suis à toi, absolue,
 Entre mes doigts, j'ai la nuit.

- 66 Autour du mythe d'Ariane, Ribemont-Dessaignes construit donc un recueil de « haute-poésie » amoureuse. Comme « La Mystérieuse » de Robert Desnos, Ariane est « l'âme palpable de l'étendue⁵⁰ », assurant la pérennité de l'Amour dans ses apparitions et ses incarnations féminines diverses, sublimes, décevantes, horribles parfois. Ce qui est original et... nietzschéen :

Je ne suis ni marbre ni cire
 Mais au vrai me nomme putain
 Pour un louis je suis Ariane
 Et pour deux, je suis Notre-Dame

- 67 chante « Anna, la larve » (EH, 57).

- 68 Amoureux de l'Amour en ses multiples apparences, Ribemont-Dessaignes professe un « donjuanisme » amoureux – et esthétique – enraciné dans la Nature des choses :

Te voici la pareille aux autres
 Colombe parmi les colombes.
 Éteignez-vous douces fumées
 Chloé, Béatrice, et Juliette,
 Héloïse, Yseult, Cléopâtre.

- 69 Pour Ribemont-Dessaignes, l'amour éternel singulier n'a pas de sens. Chaque femme est « Pareille aux autres », apparence, incarnation fugitive d'Ariane (EH, 86) :

[...] la flamme de l'heure présente
 Elle est la lumière, elle est ténèbres,
 Elle est sourire, elle est morsure,
 Elle est en moi.

- 70 Récurrent (EH, pp. 36-48-111-141-192), l'air des « Mille tre⁵¹ », thème fondamental de ce recueil-opéra, se charge d'un poids philosophique. Il devient réécriture-inversion nietzschéenne du mythe du « Parfait Amour », celui des Troubadours, dont Ribemont-Dessaignes présente un choix de poèmes traduits à cette époque⁵². De la Tradition, il garde son pouvoir fondateur de toute valeur ici-bas, Dieu compris, puisque la bien-aimée, idole inaccessible, par la douleur délicieuse qu'elle procure, engendre l'idée d'éternité :

Amour rime avec toujours⁵³ :
 Toi seul vois l'apparence
 Toi seul fais le langage

Toi seul dis l'espérance
 Toi seul inventes Dieu.
 (« Strophes de l'amour », EH, 66)

- 71 On pourrait ajouter, en souvenir du *Banquet* : toi seul permets, fugitivement, de trouver son « identique », sinon son identité, toujours en devenir (« Absolu Absalon », EH, 125) :

Ainsi nous délions-nous pour nous aimer ailleurs,
 Séparés par les lieux et les heures,
 Tels qu'enivrantes métamorphoses
 Se retrouvent comme inconnus les deux mêmes.

- 72 Variation sur le mythe de l'androgynie, revivifié tant par le Romantisme que le Surréalisme. Ainsi Ariane est présentée comme le moteur des métamorphoses de l'Être et du Monde, jusqu'à l'avatar suprême, la Mort, identique à l'Amour, qui suggère à l'homme sa nécessaire et inéluctable fusion avec la Nature. Retour au « vide » définitif, au Néant, riche ou non, de métamorphoses futures :

Et toi, bel univers, si vieux, si jeune, ô monde inconnu
 Tu prendras ta place
 Dans les draps de mon sang, dans les plis de mes mains,
 Sur la paix de mes lèvres.
 Je tâcherai de naître à tes apparences
 Je t'interrogerai comme il se doit,
 Je t'aimerai pour toi.
 Je ne serai rien, je serai tout,
 Une herbe, un éphémère, un air,
 Bételgeuse, une voix –
 Non, rien,
 Le vide, et ta vue.

- 73 « Se confondre » (EH, 190), noces barbares, et, pour cela, « Mourir à son âme » (EH, 191), à « Toi », Ariane, qui ne veut pas mourir et persiste dans son questionnement : « Mais qu'être ? »

- 74 À travers le trou de la serrure, le jeune Dada ne voyait que le « trou ». Devenu vieux, il s'admoneste dans le « Final » (EH, 193) :

Poète rendu au vers
 Rendu à ton ver solitaire,
 Vois ce chien, le vaste univers,
 Rongeant sans frein ses propres os. [...]
 Et quand vient la fin dernière,
 Du grand, de l'immense univers,
 Il ne reste plus rien qu'un os.

- 75 Humour macabre du « constat⁵⁴ ». Réponse du « bon sens », de l'« évidence », au questionnement ontologique, d'un « autre ordre », qui parcourt le recueil poético-philosophique⁵⁵. Car *Ecce Homo* cultive le lyrisme de l'interrogation, sur laquelle se terminent la plupart des poèmes, les autres s'achevant sur l'énoncé d'un fait, jamais sur une certitude d'ordre spéculatif. Usage de l'aphorisme pragmatique, souvent humoristique. La forme interrogative équilibre la restriction de liberté que la composition en recueil impose au lecteur. Elle mime et impose l'attitude du questionnement comme philosophie en soi. Car *Ecce Homo* n'est pas un catéchisme. Il ne propose aucun dogme, juste un os à ronger...

76 Point de départ pour une nouvelle quête de ce poète « rendu à la terre. Paysan ! », au propre comme au figuré⁵⁶, même si les éléments d'une Sagesse pointent dans *Le Règne végétal*, creuset des métamorphoses.

III-2 « Le règne végétal » ou l'éternel retour

77 La révélation d'une expérience insolite, relatée avec l'humour

78 consubstantiel à la poésie de Ribemont-Dessaignes, motive ce long

79 chant lyrico-philosophique⁵⁷ :

Un jour, je ne sais pas pourquoi,
 Mais sait-on jamais pourquoi,
 Je suis devenu un arbre
 Un de ces grands arbres pleins de branches [...]
 Arbre berger qui n'a su conduire son troupeau,
 Qu'il n'a pu ramener au séjour des origines, ni ailleurs
 Et, peut-être seul, je le vois, et je vois les moutons promis à la
 boucherie...
 Mais tels que je les vois, ils bêlent, parce que c'est la vie,
 Simplement, doucement dans le temps invisible,
 La vie, ils ne savent pas pourquoi,
 Et moi, je suis devenu un arbre,
 Je ne sais pas pourquoi. (Jotterand, p. 143)

80 Par cette métamorphose qui abolit les Frontières humaines⁵⁸, Ribemont-Dessaignes aura donc parcouru tous les « règnes » de la Nature : Règne animal, lui qui s'est senti « rainette » – jeune poète – (EH, 31), grenouille, et surtout oiseau⁵⁹ : « coq fou », corbeau, serin (muet), perroquet (ventriloque), autruche (« aux yeux clos »), faucon, etc... Dada, désireux de reconstruire le langage, tente d'en trouver les fondements dans les sons de la mythique « langue des oiseaux » qu'il étend à tous les animaux : à partir des borborygmes communs : le « Kroâh » du corbeau et le « Kôah » de la grenouille dans *Le Règne végétal*, nous l'avons vu, si proches du « Quoi » humain. Racine linguistique où communique l'interrogation de tout le règne animal. Remise à sa juste place dans l'Univers de l'homme, « Le jeune Pan » (EH, 36) qui se croyait le « roi du monde, ce roi des rois », investi d'une mission divine, et reprenait le discours des poètes romantiques :

J'ai répété ce que disent les autres,
 J'ai prononcé le nom des choses.

81 En accédant au « règne végétal », Ribemont-Dessaignes abolit définitivement cette croyance à la royauté sur les autres êtres de « l'homme de parole », suprématie mise à mal dès les premiers poèmes, où le poète se « ravalait » déjà au rang des animaux pour s'initier à leur langue et dialoguer avec eux. Devenu arbre, il découvre le monde du silence⁶⁰, du « Grand silence », d'où émergent les « bruits » fondamentaux, langage de la Nature, échos occultés de la Germination, comme de la Destruction, qui la taraude en sourdine, pour éclater, parfois, comme chez les hommes, en carnage effroyable :

Ce fut donc une nuit de Saint-Barthélémy (Jott., p. 62).

82 La métaphore fonde le cycle historique, l'histoire de l'homme, sur le cycle biologique, qu'il reproduit. Par sa métamorphose en arbre, Ribemont-Dessaignes franchit donc un degré supplémentaire dans la connaissance de soi et de la nature humaine, replacée, à son rang, dans l'ordre de la Nature. Réponse à la question posée dans *Ecce Homo* (178), « Où est le niveau de l'homme ? » :

Le temps est passé où tu roulais ton Dieu plus fort que toi avec de jolis petits cadeaux,
 À présent il est en toi, et tu ne peux plus le rouler, car tu vois ce que tu vois,
 ô policier de l'intelligence,
 Mais tu n'as plus peur du grand Tonnerre de la Puissance et de la Mort,
 Tu n'as plus peur que de toi-même,
 Alors n'est-ce pas, alors n'est-ce pas, alors n'est-ce pas –
 Et de la mort aussi, n'est-ce pas ?
 Mais qui redoute le gouffre va au gouffre, et le Prince des Ténèbres est là
 pour suivre l'aventure,
 Tout l'homme est. Voilà l'homme.
 Entendez gémir le monde des loups comme un vaisseau au plus fort des tempêtes,
 Frère, ton coeur était lumière, mais qu'est ta main, qu'est ton sang?
 Du ciel il faut tomber, de la tombe, il faut monter.
 Où donc est le niveau de l'homme ? Ô ténèbres, il n'y a pas de place pour l'homme,
 Frère, toi aussi, tu es la faute de l'univers⁶¹.

- 83 L'expérience du Règne végétal, en reniant tout idéalisme philosophique ou religieux, et en ré-implantant métaphoriquement l'homme dans son « élément », la terre, corrige cette conclusion :

C'est parce que les idées de l'homme étaient d'inverses racines carrées dans le vide,
 Que j'ai pris racine en pleine terre,
 Je suis devenu un arbre
 Lié à l'argile, au silex et au marbre.

- 84 Alliance du Végétal et du Minéral, dur et noble, qui confère à l'homme la pétrification, métamorphose païenne, seule forme possible d' « éternité⁶² ». En conséquence, la métamorphose en arbre se révèle être, pour un homme, le seul moyen d'accès, d'ordre expérimental, à la Connaissance, car elle est enracinement dans le Cycle de la Vie universelle par le pied, le pied de l'arbre, le pied de l'homme :

Écoutez maintenant⁶³ : heureux le pied de l'homme amoureux d'être...
 Qui s'en va foulant l'herbe fraîche.

- 85 Éloge du pied dansant de « l'homme libre et solide » qui se substitue à la main comme moyen d'expression, et à la tête humaine comme siège de la connaissance. Écho, d'un poème de Nietzsche, « Écrire avec le pied » (*Gai Savoir*, 52) :

Je n'écris pas qu'avec la main ;
 Mon pied veut toujours être aussi de la partie
 Il tient son rôle bravement, libre et solide,
 Tantôt à travers champs, tantôt sur le papier.

- 86 D'où, aussi, la référence au pied dans le *Caligula* de Camus⁶⁴, lors des retrouvailles fugitives entre l'Empereur et son ami Scipion. Leur chant amoebée rappelle leur communion fraternelle dans le lyrisme dionysiaque célébrant la perte de soi dans la parole de l'autre et l'harmonie du Tout :

Le jeune Scipion : « J'y parlais d'un certain accord de la terre »...
 Caligula, l'interrompant d'un air absorbé : « ... de la terre et du pied »...

- 87 Le pied, acteur de la danse orgiaque qui, dans toutes les civilisations dites « primitives », réalise l'appartenance religieuse de l'homme au devenir universel. La danse, forme de l'« ex-tase » païenne exaltée par Nietzsche (NT, *op. cit.*, 22) :

C'est par des chants et des danses que l'homme se manifeste comme membre d'une collectivité qui le dépasse. Il a désappris de marcher, de parler⁶⁵ ; il est sur le point de s'envoler dans les airs en dansant. [...] Il se sent dieu ;

porté au-dessus de lui-même, il foule le sol extasié, comme dans son rêve il
l'a vu faire aux dieux.

- 88 Homme-dieu, en ce que le danseur éprouve l'illusion de coïncider avec son « principe »
générique, l'Humanité, et individuel, Ariane, dans la mythologie de Ribemont-
Dessaignes. Aussi cet « accord de la terre et du pied », consacre-t-il, dans *Le Règne*
végétal, les noces terrestres, dionysiaques, enfin accomplies avec Ariane :

Une amoureuse, habillée de terre et de ciel,
[Qui] dit : « C'est le pas de mon bien-aimé... »

- 89 Aussi, aux interrogations et aux spéculations du « Jeune Pan » (EH, 38) :

On ne crée pas pour rien, mon Dieu [...]

Seigneur, où donc est la réponse ?

J'ai dû pleurer sur le silence

J'ai effacé le lendemain.

- 90 « Le vieux Pan⁶⁶ » répond par la danse effrénée⁶⁷, dionysiaque, seule Sagesse possible.
Hommage rendu à la beauté du monde, la danse suffit à combler l'inquiétude
métaphysique de l'homme :

Méprisez, méprisez maintenant, maîtres du néant aux dix mille
dimensions,
Réalistes tailleurs du charbon irréal
Ô chers métaphysiques
Méprisez ma joie ma larme ou mon sourire,
Je dansais au crépuscule comme un immortel éphémère⁶⁸,
J'étais le dieu Pan.
Ô puisque maintenant, le coude appuyé sur la pierre,
Je pleurerai presque couché sur de très vieux rires :
Qu'avez-vous fait, que faites-vous de la Terre ?
La Terre, seul Royaume de l'Homme.

Conclusion

- 91 L'œuvre poétique de Ribemont-Dessaignes s'offre donc comme le parcours d'une
réflexion qui exploite les racines nihilistes de Dada vers un approfondissement de la
philosophie de Nietzsche, dont elle repense et récrit les données poétiquement :
accomplissement du rêve nietzschéen de la fusion de la philosophie dans l'esthétique :
Le Gai Savoir moderne. D'où la conversion au lyrisme de Ribemont-Dessaignes (qui
étonne tant ses critiques), mais qui procède, logiquement, d'une interprétation du
nietzschéisme, ainsi que d'une adhésion et d'une mise en pratique de son esthétique :
ainsi, la prééminence accordée à la musique conduit à la « musication » de la poésie. On
observe donc, chez Ribemont-Dessaignes, la substitution du lyrisme au dépouillement
« aride » de l'écriture, mais aussi, à l'intérieur du lyrisme, le même va et vient que chez
Nietzsche⁶⁹ entre l'aphorisme – « l'écriture sèche » de Ribemont-Dessaignes – et le
lyrisme exubérant d'un poète qui fut, à l'origine, musicien. D'où l'importance du
rythme de plus en plus appuyé, dans ses derniers poèmes, *La Ballade du Soldat*, par
exemple.
- 92 La poésie de Ribemont-Dessaignes instaure et généralise un style dominé par la
métaphore, « figure » du discours poético-philosophique privilégiée par Nietzsche, en
ce qu'elle est « figure » du rite de passage, de la métamorphose, autant que trope de la
« transposition », son étymologie. Ainsi chez Ribemont-Dessaignes, le monde est-il
théâtre, ce qui suppose mise en scène, personnages et dialogues ; le discours, fable ou
parabole ; l'homme, un « mouton » (*Le Règne végétal*), mais aussi un « homme de
troupe », un « soldat », banalisation du romantique « wanderer ». Métaphore dont le

matériau premier, l'image, renvoie au peintre Ribemont-Dessaignes, à son « œil », mais aussi à sa volonté de « couvrir le monde d'images », d'ajouter à l'éphémère de la Création ses propres créatures fantasmatiques.

- 93 Donjuanisme artistique que Ribemont-Dessaignes, partage, comme les références stylistiques précitées, avec Camus, dont les premières œuvres témoignent, elles aussi, d'une lecture critique de Nietzsche. La « lune » que poursuit Caligula n'est pas un symbole, mais un « étant », sinon un être, incarnation, comme Ariane, de l'Idéal. Autant que Gide, Ribemont-Dessaignes contribue à implanter le nietzschéisme dans la culture intellectuelle et artistique de l'entre-deux guerres, selon une perspective poético-philosophique qui ouvre sur un certain « existentialisme ». « L'essence même de l'existence, c'est l'existence. » Sartre ? Non, Ribemont-Dessaignes, dès 1920, dans sa « Préface » à l'exposition Picabia⁷⁰. Poète dada, poète nietzschéen, Ribemont-Dessaignes est aussi, et c'est là que réside sa modernité, l'une des racines, poétiques, de l'« arbre » philosophique Existentialisme, dont la théorie appartient à des philosophes, Sartre, Merleau-Ponty ou Camus qui, précisément, réfute la qualité de philosophe pour celle de poète. Ambiguïté⁷¹ qui se révèle, *in fine*, omniprésente, voire fondatrice de l'existentialisme.

NOTES

1. Pour la bibliographie de Ribemont-Dessaignes, cf. celle donnée dans *Ecce Homo, Poésie* / Gallimard, 1987, pp. 204-209, par Jean-Pierre Bégot. Ouvrage désigné par l'abréviation EH.
2. Ainsi *Ariane* (1925), rééd. Jean-Michel Place, Paris, 1977, roman où la nudité et la pureté de l'héroïne, insoutenables pour la société, sèment le désordre, provoquant meurtres et catastrophes. Ou *Frontières Humaines*, 1929, rééd. éditions Plasma, Paris, 1979, qui propose un questionnement sur l'être de l'Homme et s'interroge sur son devenir métaphysique, biologique et social.
3. Cette prédilection pour la métaphore, le rapproche, stylistiquement, de Nietzsche. Cf. *infra*.
4. Son œuvre n'offre souvent l'apparence de l'absurde, de l'incohérence et de la cruauté, que pour mieux refléter la folie de l'homme et du monde. En fait, la rigueur caractérise sa démarche : même son humour est de rigueur ! Engendré par la logique des sophismes ou des jeux de mots, dans les textes, il obéit aux lois algébriques et géométriques, dans les compositions graphiques des tableaux mécanomorphes.
5. Adolescent, comme Tzara, il voulait être philosophe, et désarçonnait son précepteur par l'impeccable logique de ses sophismes.
6. *Déjà, Jadis, Du mouvement dada à l'espace abstrait*, Julliard, coll. « Lettres nouvelles », Paris, 1958. Réédition, coll. 10/18, 1973, pp. 91-92. Ou encore, chez Tzara : « Dada a toujours existé on le lui reproche assez. Mais qui le savait ? et qui donc aujourd'hui le sait ? » *Manifeste à l'huile*, 1920, in *Ribemont-Dessaignes, DADA-I*, textes présentées par J.-P. Bégot, Éditions Champ Libre, Paris, 1978, p. 15. Cet ouvrage sera abrégé en « *D., I* ». Le second tome en « *D., II* ». En réalité, l'esprit dada, nihiliste, préexiste à la formation du

groupe dada – en France, autour des frères Duchamp que fréquentent Ribemont-Dessaignes et Picabia, par exemple –, et perdue après la dissolution du groupe, quand, selon l'expression de Ribemont-Dessaignes, « le surréalisme naît d'une petite côte de dada ».

7. En 1920, Picabia présente « Dada philosophique » dans *Littérature*, n° 5-6. Réédité dans, *Picabia, Écrits, Unique Eunuque*, « Dada philosophique** », Belfond, Paris, 1975, p. 225. Nietzsche évoque Dionysos crucifié. Et Ribemont-Dessaignes entame le poème

« Solitude » (EH,171) sur la parole du Christ : *Tout est consommé J'ai vu s'ouvrir et s'enflammer et se perdre Le plus beau siècle de l'homme Et le bonheur dresser sa propre croix.*

8. Université d'Ottawa, *Cahier d'inédits* n°2, 1972.

9. Dada naît à Zurich, lieu de refuge des apatrides et des pacifistes, pendant la guerre, au « Cabaret Voltaire », en 1916.

10. Effectivement, à Paris, comme à New York où a fui Duchamp, le nihilisme s'engage dans une logique de destruction universelle des assises culturelles, religieuses et morales de la société. *L'Empereur de Chine* (1916) est exemplaire à cet égard.

11. « Manifeste Dada de 1918 », *Sept Manifestes DADA et lampisteries*, J.-J. Pauvert, Paris, 1978, p. 33. Abréviation, « M ».

12. Bref, Dada démolit toute structure « humaine, trop humaine ». Tzara déclare : « [...] ce qu'il y a de divin en nous est l'éveil de l'action anti-humaine ». *Ibid.*, p. 31.

13. Tzara déclare : « Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale ». *M.* 1918, *op. cit.* p. 27

14. *Op. cit.* D, I, p. 16.

15. Les rimes ?

16. En 1886, dans la préface à la 2ème édition du *Gai savoir* Nietzsche constatait : « Quelle que soit la manière dont nous traitons cette douleur, [...] c'est un autre homme qui revient de ces longs et dangereux exercices d'empire sur soi-même, il en rapporte quelque points d'interrogation supplémentaires et avant tout, la volonté d'interroger dorénavant sur plus de choses, avec plus de profondeur, de rigueur, de dureté [...]. C'est en fait de la confiance qu'il a eue dans la vie. *La vie elle-même est devenue un problème* ». Mais il ne devient pas pour autant misanthrope. Car l'attrait de ce qui est problème, *l'ivresse de l'X*, sont trop grands chez cet homme spiritualisé pour que les joies n'engloutissent pas comme une flamme claire toutes les misères des problèmes[...], toutes les jalousies mêmes de cet *amant*. Il connaît un bonheur nouveau... » Double mouvement qui inspire le *Manifeste Dada de 1918*.

17. Tzara, *M.*, 35.

18. Aux alentours de 1929, Ribemont-Dessaignes écrivit une pièce de théâtre, genre western, *Big Zero* (Jotterand, *op. cit.* p. 58)

19. *Le Règne végétal*, in *Georges Ribemont-Dessaignes*, cité par Franck Jotterand, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Seghers, Paris, 1966, p. 170.

20. L'un des plus anciens poèmes de Ribemont-Dessaignes (1910), à la gloire de la « *Musique* », où se lit l'influence mallarméenne concernant le nombre et le hasard, en même temps qu'il reflète les préoccupations de Ribemont-Dessaignes à cette époque, roulette musicale et toute-puissance du hasard (D. I, p. 56-57). : *Exploration inconnue. Roulette. Sol dièze. Inconsidération de l'espace en quelque une de ses dimensions Dés. Nombres. Exploits des chiffres.*

21. Ainsi Desnos, dans *Corps et Biens*, « L'Amour des Aumônymes », « 21 heures, le 26-11-22 » : « En attendant / En nattant l'attente [...]. Ou Breton, *Clair de terre*, « Plutôt la vie » : « Plutôt la vie, avec ses salons d'attente / Lorsqu'on sait qu'on ne sera jamais

introduit [...] ». L'attente consciemment inutile devient un thème romanesque : D. Buzzati, *Le Désert des Tartares*, Ernst Jünger, *Les Falaises de Marbre*, ou J. Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, ou *Un Balcon en forêt*. Gracq a longuement développé la valeur métaphysique de l'attente.

22. *Op. cit.* pp. 30-31.

23. Ribemont-Dessaignes, « Procès Barrès », 1923, (D,I,38)

24. Tzara, *Ibid.*, p. 30 : « L'art n'a pas l'importance que nous lui accordons depuis des siècles [...]. L'art est une chose privée, l'artiste le fait pour lui ; une œuvre compréhensible est produit de journaliste [...] ».

25. On connaît le rôle de la « signature », associée au « choix » dans la conception du « *ready-made* » chez Duchamp.

26. Cf. *De Signatura rerum* de Bohème, théologien et théosophe du XVI^{ème} siècle, référence obligée de la Poésie romantique.

27. Reprise de la technique des « mots dans un chapeau », préconisée par Tzara.

28. Cf. *Au temps de dada, problèmes du langage, Cahiers Dada Surréalisme*, n°4, Minard, 1970.

29. « Conférence sur Dada de 1922 », *op. cit.* p. 141.

30. Cf. Claudel qui, lui aussi, sous l'influence orientale, s'intéresse à un retour à l'idéogramme. Cf. « Idéogrammes occidentaux », 926, (50 articles) in *O.C.*, Pléiade, pp. 81-91. Sur le sujet, on peut consulter J.C. Coquet, *La lettre et les idéogrammes occidentaux, Poétique II*, in *Sémiotique littéraire*, Mame, 1973, pp. 131-145. L'influence du minimalisme oriental, de la peinture en premier, hante les poètes français, dès Mallarmé : « Et je veux du Chinois, imiter l'art limpide [...] ». Or Ribemont-Dessaignes « s'intéresse beaucoup à la peinture japonaise et chinoise. Il illustre au pinceau un livre de Verhaeren [...] » in F. Jotterand, *op. cit.* p. 27. De plus, il fréquente, dès 1909, l'atelier des frères Duchamp, lieu de réflexion intense sur les voies possibles d'une révolution de la représentation picturale. Celle de l'Orient, comme celle induite par la théorie mathématique de l'existence d'un espace à quatre dimensions, ou celle de la relativité restreinte d'Einstein, diffusées par les ouvrages de vulgarisation de Poincaré, reprises, voire « recopiées », dans le texte d'un polygraphe de l'époque, G. de Pawlowski, *Voyage au pays de la Quatrième Dimension*, (1913). Cf. les hypothèses des différentes « Boîtes » de Duchamp, « blanche » ou « verte ». D'ailleurs Ribemont-Dessaignes reconnaît le rôle capital joué par Marcel Duchamp dans son évolution vers l'esprit dada : « Je ne me sentais pas seul dans la recherche du passage mystérieux qu'il faut franchir pour dominer les contradictions internes d'un mouvement de l'esprit. Mais je pense que Marcel Duchamp me fut le plus utile et qu'il me permit d'arriver à une complète libération ». (Jotterand, *op. cit.* p. 31)

31. Cf. « Boîte blanche », « À l'infinif » (1914), in *Duchamp, du signe*, Flammarion, 1976, pp. 105-111. Michel Sanouillet commente dans sa « Préface » de 1958, p. 16 : « Duchamp recherche ainsi comment on pourrait renouveler totalement un vocabulaire en « rechargeant » tous les mots abstraits du dictionnaire d'un contenu neuf, pour aboutir, comme au seuil de l'histoire humaine, à des « mots premiers », divisibles seulement par eux-mêmes et par l'unité. »

32. Tzara publie « Monsieur aa l'antiphilosophie nous envoie ce manifeste », *M*, *op. cit.* pp. 49-53.

33. L'influence de Schopenhauer se conjugue à celle de Nietzsche lui-même influencé par son prédécesseur.

34. Donc un mirage.

35. Métaphore illusionniste récurrente chez Ribemont-Dessaignes, de nature nietzschéenne, Cf. *infra*.

36. Cf. *infra* les poèmes sur le miroir dans *Ecce Homo* : « Appel au miroir », p. 32 ; et « Duo devant le miroir », p. 54, qui renvoient à *Zarathoustra*, « L'enfant au miroir », *op. cit.* p. 97.

37. Dans « Buffet », Ribemont-Dessaignes définit dada et l'Art comme une négation, fondée sur une ascèse, celle du vide, de la « purgation » : « Que faut-il faire ? Agir contre soi-même ? Art. Il reste la purgation. il est certain que la masse au point où elle en est, se confectionnera aussitôt un sous-vêtement artistique avec le résultat de cette purgation. Cher ami, n'achetez pas cela. ». Paru dans *Littérature*, mai 1921, in *Ribemont-Dessaignes, DADA II, op. cit.*, p. 94.

38. Le numéro 3 de la revue *DADA*, porte en épigraphe un texte de Descartes sur le doute. Cf. « Dada doute de tout » de Ribemont-Dessaignes.

39. « Ce qui intéresse un dadaïste est sa propre façon de vivre. Mais ici nous abordons les lieux réservés au grand secret », déclare Tzara, « Conf. sur dada » (1922), *op. cit.* p. 142. Effectivement, chaque dada choisira sa voie en toute liberté, ainsi que le proposait un tableau de Ribemont-Dessaignes : « Parcours de liberté ». Sans doute, est-ce le respect dû à la liberté de l'autre qui pousse Ribemont-Dessaignes à ne pas publier ses poèmes en recueil, ce qui suppose ordre et sens imposé. Hormis *Ecce Homo*, profession de foi nietzschéenne. Lui choisit Nietzsche et sa justification de la destruction dans une philosophie de reconnaissance du « circulus » du grand cycle de la Nature, son « Éternel retour ». Le changement de contenu du concept de destruction dada s'opère chez chacun des dada, pour qui le « choix », concept esthétique généralement attaché au seul Duchamp, est philosophiquement primordial. La Destruction, est le principe même de la Vie, la condition d'existence du cycle de la Nature affirmée par Ribemont-Dessaignes au début du *Manifeste* « Ce qu'il ne faut pas dire sur l'art » : « Dada détruira Dada. Vous ne pouvez rien construire qui ne soit pourri. (D, I, 28) ». Pour Tzara, il mène à « l'indifférence » quasi bouddhique, « Conférence sur Dada de 1922 » : « Dada n'est pas du tout moderne, c'est plutôt le retour à une religion d'indifférence quasi-bouddhique. [...]. Dada est l'immobilité et il ne comprend pas les passions. Vous direz que cela est un paradoxe parce que Dada se manifeste par des actes violents. » La violence destructrice n'est donc qu'un moment de la quête existentielle. Elle vise à instaurer le « vide » : condition première de la restauration de la liberté humaine et de l'instauration d'un état d'indifférence, où peut, à chaque instant, s'exercer cette liberté. État qu'il convient de maintenir par une vigilance jamais démentie, prolégomène à toutes les actions humaines, l'art compris, qui n'est pas « le fameux diamant » que l'on a dit. L'essentiel, quoi qu'on fasse est de maintenir l'état de vide, d'équilibre entre « Oui et non » : « "Et ensuite ?" il n'y a pas d'ensuite. Purgez-vous toujours. À part cela, faites de l'épicerie, de l'agriculture, de la médecine, du commerce en Abyssinie, de la politique, de l'assassinat, de la philosophie, du suicide, et même de l'Art. Et dada ? « Mais bien entendu, Dada c'est... Non, non ». (« Buffet », *op. cit.* p. 94)

40. *Poésies complètes* de Nietzsche, Paris, Le Seuil, coll. « Le don des langues », éd. bilingue, 1948. rééd. Plasma, Paris, 1982.

41. Cf. *Ainsi parlait Zarathoustra*, Livre de Poche, 1963, p. 91 (Abr., « Za ») : « Mes frères, restez fidèles à la terre, de toute la puissance de votre vertu. Que votre amour généreux et votre connaissance serve les sens de la terre. Je vous en prie et je vous en conjure ! »

42. Le poème « Ce qu'on voit » (1929), évoqué plus haut, se terminait sur l'espoir : « Ô demain ».

43. « Que m'est-il donc arrivé, ô mes animaux ? dit Zarathoustra. Ne suis-je pas transformé ? La félicité n'est-elle pas venue à moi comme une tempête ? » *Za*, p. 98.
44. E.H. annonce l'opéra de Ribemont-Dessaignes, *Don Juan*.
45. Victor Hugo, préface des *Contemplations*.
46. Tel qu'il est exposé par Nietzsche dans *La Naissance de la Tragédie*.
47. Cf. *Ariane, ô mon âme, tu es tout ce que j'aime J'étais au labyrinthe et tu étais en moi [...]* (EH, 46)
48. Sans succès, si l'on en croit Clément Rosset, (*Loin de moi, étude sur l'identité*, Minuit, 1999, chap. II), mais aussi tous les poètes « métaphysiques » dont la thématique repose sur cet éternel pourchas.
49. On songe aux deux suites de poèmes d'amour initiatique de Desnos, *À la Mystérieuse* et *Les Ténèbres* (1926), originellement conçues en diptyque, « Poèmes des Ténèbres », qui narrent la même quête de l'identité, puisque la dernière strophe du dernier poème pose la question ; « Qui es-tu, toi qui [...] ? » in *Corps et Biens, Poésie/ Gallimard*, 1999.
50. *À la Mystérieuse*, « Les espaces du sommeil », *op. cit.* p. 93.
51. Est-il besoin de rappeler qu'il s'agit d'un rappel du *Don Juan* de Mozart ?
52. *Les Troubadours*, textes choisis et traduits par Ribemont-Dessaignes. Paris-Fribourg, Egloff, 1946
53. Et l'amant, selon Plotin, comme le poète et le philosophe, est un adorateur de l'une des hypostases du divin.
54. Constat sur lequel reviendra le dernier texte rageur, d'un humour ravageur, de Ribemont-Dessaignes, *La Ballade du Soldat*, épopée burlesque de l'Humanité
55. Paule Plouvier rattache la modernité de Ribemont-Dessaignes à ce refus de l'affirmation : [...] Là où le poème cherche classiquement à se poser en une forme verbale close, chez Ribemont-Dessaignes, il se défait en une interrogation ou s'éparpille en lettrisme. « Ribemont-Dessaignes, poète moderne », Actes du Colloque International de Nice, 1984, *Georges-Ribemont Dessaignes (1884-1974)*, publié dans « Les Mots, La Vie », n°3/4, Université de Nice.
56. Ribemont-Dessaignes se retire à la campagne. À la fin de sa vie, il vit au pied du Baou de Saint-Jeannet, près de Nice.
57. La longue méditation nocturne de ce poème renvoie à « Le Chant de la Nuit », en même temps qu'elle marque la distance prise par Ribemont-Dessaignes avec son possible modèle, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.* p. 123.
58. Titre de l'un des romans les plus importants de Ribemont-Dessaignes, tant par la hauteur de ses vues que par l'écriture prodigieusement inventive. *Frontières humaines*, Paris, Carrefour, coll. « Bifur », 1929. Réédité aux éditions Plasma, Paris, 1979.
59. Les oiseaux sont toujours les amis, voire les auxiliaires des poètes. les Surréalistes vont jusqu'à les prendre pour totem : l'oiseau-lyre pour Breton, ou l'Oiseau fabuleux « Loplop » derrière qui se cache Max Ernst.
60. Le poème se termine sur ce vers : « La parole est maintenant au silence ».
61. Texte qui évoque la réponse faite par Silène, le sage compagnon de Dionysos, à Midas qui lui demande « ce que l'homme peut trouver de meilleur et de plus profitable » : « Misérable race des hommes [...] ce bien suprême, sache que tu ne peux l'atteindre : c'est de n'être pas né, c'est de n'être pas, de n'être rien. Mais le bien qui vient ensuite n'est pas hors de ta portée : c'est de mourir bientôt ». *La Naissance de la Tragédie*, Gonthier, coll. « Médiations », n° 17, Genève, 1964, p. 28.
62. Fixation provisoire du Cycle des métamorphoses, rêvée et décrite par Rimbaud, sur le mode idéaliste, dans une métaphore cosmique et vaporeuse de transmutations

liquides et gazeuses : « Elle est retrouvée ? Quoi ? / L'Éternité. / C'est '6Ca mer allée / Avec le soleil ». Ribemont-Dessaignes a publié les *Œuvres* d'Arthur Rimbaud avec préface et documents iconographiques, Paris, Le Club du Livre, 1965.

63. Ribemont-Dessaignes retrouve la formule de Zarathoustra, auquel, stylistiquement, se rapporte l'ensemble du *Règne végétal*, dans la mesure où il se présente comme une parabole ou, mieux encore, une longue fable philosophique à laquelle prennent part les animaux dont la sagesse équivaut à celle de l'homme. Ainsi : « Alors vint une grenouille jaune qui avait appartenu à un homme de laboratoire, / et qui l'avait quitté pour le bassin des Tuileries, / Ainsi connaissait-elle Paris, / La vie publique et la biologie » (*Le Règne végétal*, in Jotterand, *op. cit.* p. 145). Humour qui cadre exactement le propos philosophique de Ribemont-Dessaignes

64. Dialogue entre Scipion et l'Empereur, *Caligula*, Acte II, 14. Philosophie reniée désormais par Caligula, mais à laquelle Scipion reste fidèle et, pour cela, incarne la seule vraie figure du poète.

65. À travers Nietzsche s'accomplit, pour Ribemont-Dessaignes, le programme de retour à la « barbarie » dada. Il actualise le rêve de primitivisme réalisé de manière abrupte par les poèmes nègres de Tzara.

66. Poème inédit de 1963, publié par Jotterand, *op. cit.* p. 185.

67. Cf. « *Le chant de la danse* », et surtout, « *L'autre Chant de la danse* », *Za*, *op. cit.* pp. 126 et 259.

68. Oxymore emprunté à Nietzsche qui parlait d'« immortalité éphémère » et déclarait : « On peut mourir d'être immortel ».

69. Même ambivalence chez Camus : « Ce titre annonce, dès l'abord, que le lyrisme de Camus ne peut être envisagé que de façon problématique. Camus entretient avec le langage et avec son propre lyrisme un rapport paradoxal », *Camus et le lyrisme*, textes réunis par J. Levi-Valensi et A. Spiquel, SEDES, Paris, 1997, « quatrième » de couverture.

70. On a d'ailleurs rapproché *La Nausée* de certaines nouvelles de Ribemont-Dessaignes qui déclarait : « Je vomirai les hoquets de l'extase » (EH). Olivier Kammerlander, *Évasion : la problématique de la contenance et ses rapports avec Le Mur et L'Étranger*, Colloque de Nice, *op. cit.* pp. 73-93.

71. Simone de Beauvoir écrit le *Traité de l'Ambiguïté*.

AUTEUR

ANNE-MARIE AMIOT

Anne-Marie Amiot est professeur émérite de littérature française moderne et contemporaine à l'Université de Nice. Ses études sur le XX^e siècle portent sur l'œuvre de Camus et sur le Surréalisme (Breton, Tzara, Ribemont-Dessaignes, Desnos, Éluard, Aragon)