Susanna WERGER
Université de Strasbourg, Configurations Littéraires

Combler la crise en littérature. Poésie phonétique des avant-gardes

ARTICLE

Le propos de cet article est de montrer que la Première Guerre mondiale a transformé profondément la perception de la langue de certains poètes. Ce propos sera illustré par l'exemple de la poésie phonétique, prenant en considération l'axe temporel (avant 1914, pendant la guerre, après 1918) et différents pays européens : l'Allemagne, la France, l'Italie, la Suisse, le Portugal. Les auteurs en question présentent chacun des tentatives personnelles de métaboliser l'horreur. L'expérience de la guerre varie en fonction de l'origine et du contexte sociopolitique de chaque auteur, elle est étroitement liée à leur biographie respective. Il s'agit donc plus précisément de comparer ces expériences personnelles d'auteurs dans le domaine de la poésie phonétique.

Qu'est-ce que la poésie phonétique ?

Nous sommes arrivés à un stade où le langage figuratif est poussé à ses limites. L'idée de démétaphoriser le langage est aiguisée lorsqu' apparaît le mouvement futuriste en Italie et en Russie, notamment au moment de la parution des manifestes de la *Letteratura futurista* (11 mai 1912) et de la *Declamazione futurista* (11 mars 1916) de F. T. Marinetti. Il y développe le concept des *parole in libertà*, des mots en liberté : la possibilité de combiner toutes les sonorités possibles dans un vers, en se servant seulement de lettres, de graphismes et de la voix. Ce genre à peine né subit d'importantes transformations au fil de l'histoire de la Première Guerre mondiale. Les débuts, comme nous le verrons, furent souvent ludiques. Les auteurs ne quittent que rarement le corset sémiotique du langage en utilisant surtout des onomatopées.

Successivement, nous pouvons observer l'abandon plus systématique du langage traditionnel : les mots, quoique souvent encore reconnaissables, subissent des transformations ; leur intelligibilité dépend principalement du déclamateur. Les auteurs arrivent à ce stade avant que la Première Guerre mondiale ne commence. Pendant la guerre, nous constatons deux tendances majeures : les optimistes, qui gardent, bien qu'avec plus de sérieux, l'attitude ludique, et ceux qui sont tellement révulsés par les événements que leur répulsion se traduit en réaction verbale. On voit se concrétiser, comme nous le montrerons, un véritable refus de l'écriture « comme auparavant » mais aussi un refus d'écrire dans un langage courant. Ce qui commence par des jeux parfois proches de la bouffonnerie mène à une réflexion sérieuse sur le fonctionnement d'un langage et à sa subversion.

On observe la formation d'un nouveau genre poétique qui tisse rapidement des liens avec le chant, qui exige avant tout la lecture à haute voix, étant donné que la lecture effectuée en silence ne produit plus de résultat satisfaisant sur le plan sémantique. Les sonorités doivent être entendues pour être mises en valeur. Les prédispositions de ce genre impliquent par

conséquent des liens avec la musique, l'écriture de cette poésie se rapprochant d'ailleurs de plus en plus de l'aspect physique des partitions musicales.

Exemples de poésie phonétique avant 1914 : de l'onomatopée au début d'une aphasie

Nous observons l'introduction virulente des onomatopées chez un grand nombre d'auteurs. Le rôle de ces onomatopées est facile à comprendre dans la majorité des cas : il s'agit d'introduire un élément mimétique échappant aux conventions dans la structure des vers. Ces onomatopées se réfèrent à un contenu sémantique assez limité et bien défini, comme l'implique leur fonction imitative. S'il s'agit par exemple d'imiter le grincement d'une porte, il n'est guère surprenant que les onomatopées évoquent des sonorités sèches. Ceci ne contredit pourtant pas l'innovation dans cet usage d'onomatopées, dépassant largement les exclamations *Hélas*, *Ah !*, *Ô*, etc. que l'on trouve dans la poésie des siècles précédents : le vers désormais libéré dispose de possibilités élargies.

En écrivant de la poésie sur la poésie, Aldo Palazzeschi réfléchit explicitement à l'usage de l'onomatopée :

> *[…]*
>
> *Bilobilobilobilobilo*
>
> *blum!*
>
> *Filofilofilofilofilo*
>
> *flum!*
>
> *Bilolù. Filolù,*
>
> *Non è vero che non voglion dire,*
>
> *vogliono dire qualcosa.*
>
> *Voglion dire…*
>
> *come quando uno si mette a cantare*
>
> *senza saper le parole.*
>
> *Una cosa molto volgare.*
>
> *Ebbene, così mi piace di fare.*

Aaaaa!

Eeeee!

Iiii!

Ooooo!

Uuuuu!

A! E! I! O! U!

Ce n'est pas vrai qu'elles [les onomatopées] ne veulent rien dire/

elles veulent dire quelque chose

Elles veulent dire

comme quand quelqu'un commence à chanter

sans savoir les paroles

Une chose très vulgaire.

Eh bien, c'est ainsi que j'aime faire [1]

Dans cet exemple, nous sommes bien loin d'un simple emploi mimétique de l'onomatopée ; en lisant à haute voix, on ne trouve aucune imitation d'un son commun, les voyelles sont, même à l'écrit, des produits de la voix humaine. Leur sens s'explique dans les vers qui suivent : « *non è vero che non [...] vogliono dire qualcosa* », ce n'est pas vrai qu'elles, les onomatopées, ne signifient rien : « *come quando uno si mette a cantare/senza sapere le parole* ». Nous pouvons les comprendre comme un balbutiement, l'hésitation qui précède toute expression verbale, de façon prolongée. De plus, l'énumération des voyelles « *A ! E ! I ! O ! U !* » a un effet réducteur, elle évoque une certaine aphasie poétique [2] , ce qui s'enchaîne parfaitement avec l'image des vers précédents *: « senza sapere le parole ».* L'usage des onomatopées, dans la continuité de la poésie phonétique, peut être compris comme un stade intermédiaire entre le langage conventionnel et l'abstraction du langage, comme on pourra l'observer chez les dadaïstes après la Première Guerre mondiale : il existe toujours un lien référentiel entre l'onomatopée et un contenu sémantique [3] .

Marinetti, parole in libertà

L'emploi des onomatopées se prête également à la reproduction des sonorités guerrières. Marinetti, dans son célèbre poème *Zang Tumb Tumb*, écrit et publié entre 1912 et 1914, illustre de manière cohérente cette fonction de l'onomatopée :

> *[…] Timmmpani flauti clarini dovunque basso alto uccelli cinguettare beatitudine ombrie cip-cip-cip brezza verde mandre don-dan-don-din-bèèè tam-tumb-tumb tumb-tumb-tumb-tumb- tumb Orchestra pazzi bastonare professori d'orchestra questi bastonatissimi suoooooonare suoooooonare Graaaaandi fragori non cancellare prescisare ritttttagliandoli rumori […]*
>
> *2000 shrapnels sbracciarsi esplodere fazzoletti bianchissimi pieni d'oro Tum-tumb 2000 granate protese strappare con schianti capigliature tenebre zang-tumb-zang-tuuum tuuumb orchesta dei rumori di guerra gonfiarsi sotto una nota di silenzio […]* [4]

Ce poème fut rédigé dans le contexte esthétique des *parole in libertà*, exigé dans le manifeste *della letteratura futurista* du même auteur. Nous lisons des imitations de sonorités de la guerre, de l'attaque, du bombardement ; l'écriture est de moins en moins fondée sur les règles de la syntaxe conventionnelle. Le quotidien, voire la *réalité*, incarné par l'imitation des bruits, trouve ainsi sa place privilégiée dans le poème, étant souligné par les onomatopées. On devine une certaine aspiration à intégrer nettement l'onomatopée dans son environnement et à suggérer qu'elle soit plus naturelle que le mot lui-même, dont la valeur sémantique n'est qu'une conséquence de nos habitudes linguistiques. L'onomatopée dans cet exemple met en évidence la nouveauté du sujet du progrès technique dans la poésie. On ne lit guère l'imitation d'un meuglement ou d'autres bruits de provenance naturelle mais bien des bruits de machines créées par l'Homme. La suggestion mimétique de l'onomatopée devient ainsi doublement artificielle : en étant un procédé de style et en imitant l'artefact de la création humaine.

Dans un deuxième temps, l'expérience des onomatopées est aussi dédiée aux techniques vocales de celui qui récite le poème. Le chant guerrier s'élargit en chaîne de voyelles, poussant le lecteur à augmenter le volume de sa voix par l'accentuation des voyelles et par la répétition des mêmes phonèmes. Le cri et le chant sont introduits dans le vers, subissant une certaine déclinaison poétique par les accents et le mètre. Les exclamations ne sont plus limitées à de simples voyelles, le cadre référentiel étant fixé (machines, chant), l'auteur crée une séquence sémantique phonétique sans paroles. L'emploi de ces phonèmes, cette manière d'utiliser la langue en général, témoignent de l'aspiration à établir un rapport plus direct entre le signifiant et le signifié.

Certains mots sont donc arrachés à leur sonorité habituelle par l'extension des voyelles, quoiqu'ils soient encore reconnaissables : *« suoooooonare Graaaaandi ».* Il est évident que le « o » et le « a » prolongés soulignent la résonance de l'orchestre des *« fragori »* (tonnerres). À force de lire ces voyelles étendues et ces onomatopées *« don-dan-don-din […] »* à haute voix, le lecteur s'approche d'un mode de déclamation évoquant plutôt le chant. Cela favorise des oscillations du volume de la voix plus extrêmes, des couleurs plus vacillantes, une articulation des mots plus expressive, plus libre. Or, la

promesse des *parole in libertà* en tant que sport poétique [5] se manifeste non seulement sur la page imprimée (en pensant aux graphismes), mais également dans la déclamation. La voix étant ici le véhicule des bruits plutôt que du sens des mots, elle est par conséquent indispensable pour la compréhension intégrale du texte.

La guerre évoquée dans ce poème n'est pas la Première Guerre mondiale vécue à la première personne, mais la guerre des Balkans, à Edirne (Adrianople), où Marinetti ne fut pas en tant que soldat mais comme reporter de guerre. Ce poème nous sert donc d'exemple d'avant-guerre, présentant déjà ces sonorités.

Pendant la guerre : restons optimistes, faisons du sport (les futuristes en Italie)

Marinetti met au point des règles de la déclamation « dynamique et synoptique » et jette les bases pour une poésie qui n'est pas destinée à la lecture mais au jeu théâtral. Le travail sur le son des paroles, en défaveur de leur sens, devient plus évident :

> *Col nuovo lirismo futurista, espressione dello splendore geometrico, il nostro io letterario brucia e si distrugge nella grande vibrazione cosmica, così che il declamatore deve [...] sparire, in qualche modo, nella manifestazione dinamica e sinottica delle parole in libertà.*
>
> *Il declamatore futurista deve declamare colle gambe come colle braccia. Questo sport lirico obbligherà i poeti ad essere [...] più ottimisti*
>
> Avec le nouveau lyrisme futuriste, qui est l'expression de la splendeur géométrique, notre je littéraire brûle et se dissout dans la grande vibration cosmique, ainsi, le déclamateur doit en quelque sorte disparaître dans l'apparence dynamique et synoptique des mots en liberté.
>
> Le déclamateur futuriste doit déclamer autant avec les jambes qu'avec les bras. Ce sport lyrique obligera les poètes à être plus optimistes [6] .

Le « je » littéraire se dissout et laisse la place aux mots libérés. Cet extrait du manifeste de « *La declamazione dinamica e sinottica* » montre bien que la poésie n'est plus un genre indissociable du papier, mais qu'il s'agit d'une forme d'art qui touche à tous les domaines, également à la musique et à la théâtralité. Marinetti se prononce pour l'emploi des instruments musicaux d'accompagnement ou plutôt des ustensiles pour faire un maximum de bruit : morceaux de bois, de métal, de terre cuite sur lesquels on frappe pour accentuer la lecture du texte. Ils sont appelés « *Tofa-putipù* », « *Triccabballacche* » et « *Scetavaisse* [7] », des « *rumoreggiatori* » (« qui font du bruit »), noms qui sont ses créations propres. Francesco Cangiullo, poète futuriste, les a utilisés pour l'exécution publique du poème *Piedigrotta* en 1914, plus tard également pour *Zang Tumb Tumb*.

Nous observons un enthousiasme poétique peu critique vis-à-vis des événements de la guerre, voué à approuver –

poétiquement et humanitairement – « *l'onore-piacere* » (l'honneur-plaisir [8]) du front.

Meanwhile, à Zurich

Le dadaïsme, mouvement créé pendant la guerre, sans faire référence aux *parole in libertà*, semble reprendre les idées des futuristes que l'on vient d'illustrer. Ses protagonistes adoptent une attitude moins ardente vis-à-vis des nouveautés du front que leurs collègues futuristes. Par contre, les premières soirées dada au Cabaret Voltaire à Zurich sont décrites comme aussi mouvementées que les soirées futuristes. On y donnait à voir des poèmes destinés à désintégrer la langue. Ainsi *La Panka* de Tristan Tzara :

> De la teeee ee erre mooooooonte
>
> des bouuuules
>
> Là aaa aaaaaa oû oùoù pououou
>
> oussent les clarinettes
>
> De l'intééé eee eee eee rieur mo onte
>
> des boules vers la suuu uurfa
>
> aaa aace
>
> Negrigrigrigriiiillons dans les nuuuuu a aaages
>
> je déchiiiiiiire la colliiiiiiiiiii
>
> ine le tapiiii ii iii iii is je fais
>
> un graaaaaaaaaand panaaaaaankaa
>
> neee ma teeechnintes et yayayaya
>
> tagaaa a aaan insomnie inie
>
> iaoai xixixi xixi cla cla clo
>
> drrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr [9]

Comme dans le *Zang Tumb Tumb* de Marinetti, Tzara transforme le sens des mots par l'élargissement et la répétition des syllabes. Le mètre du vers devient plus important que la division normée des mots en syllabes et plusieurs mots deviennent ainsi méconnaissables.

Nous pouvons constater la difficulté pour les poètes d'agir sur la langue comme si la guerre n'était pas en train de se produire ou comme si elle n'avait pas eu lieu. Dans l'exemple de Tzara, il ne s'agit pas de surmonter un traumatisme visuel, nous ne lisons pas du « vécu », des expériences liées à des images atroces de la misère, des corps humains mutilés, etc., mais bien l'impossibilité d'utiliser les mêmes mots qu'avant la guerre, un acte de refus vis-à-vis de l'expression verbale telle qu'on la connaissait. Cela provoque, entre autres, une dé-sémantisation systématique du langage poétique. Contrairement aux exemples donnés au début de cet article, surtout avec Palazzeschi, de ces expériences sont visiblement passées du simple flirt à un travail sérieux, à la création d'un genre nouveau.

Après la guerre : de la répétition à la dé-sémantisation, maximalisation du phonème

Que nous reste-t-il du langage figuratif ? Les poètes découvrent la substance sonore des mots en décalant, voire en effaçant leur fonction et leur contenu sémantique. Ceci est achevé par la répétition ou par la désorientation contextuelle [10] . Les dadaïstes ont donc survécu mais non le langage figuratif. Ils créent des poèmes-affiches, composés de quelques lettres ou phonèmes :

Ce poème [11] , aussi réduit semble-t-il, donne un fond riche pour être développé au maximum par le poète dadaïste Kurt Schwitters ; il est en effet la cellule-souche de la fameuse *Ursonate*.

Ursonate, Kurt Schwitters

(Kurt Schwitters, Introduction à l'*Ursonate*, 1922-1932 [12])

En se servant de ponctuation, de majuscules et de lettres formant des « phonèmes enchaînés » plus ou moins longs et en donnant ainsi l'impression de phrases correctement formées, Schwitters crée un langage creux, opposé à la norme du discours : il utilise l'alphabet mais refuse tout sens qui pourrait dépasser ce premier plan de sonorité et d'apparence de texte. On peut donc, en même temps, observer un rejet global du langage historique dans son oralité. Il s'agit d'un travail sur un langage musical et asémantique. Par le moyen de la répétition, les syllabes sont davantage dénudées de leur potentiel référentiel. Ces procédés, la variation, la répétition, la modulation, permettent même à un auditeur peu expérimenté de comprendre ce jeu. En effaçant toute cohérence sémantique, on est même prêt à ne suivre que la succession des lettres, leurs combinaisons, les occurrences, pour finalement pouvoir se plonger dans la représentation. L'expérience d'écouter l'*Ursonate* plus que de la lire devient indispensable afin de percevoir le sens sonore. Indépendamment de la mise au tapis de l'alphabet, Schwitters dé-sémantise également le discours formel de l'histoire de la

forme sonate.

Ce travail exhaustif a suscité plusieurs imitateurs. En Belgique, Michel Seuphor joue lui aussi sur cette dimension musicale du poème :

cor-ro-bo-rer

karre karre karre karre karre

cor-ro-bo-rer

rararararararararararararara

cor-ro-bo-rer

ch.....utt!

régulier

hollowighe *(x 14)*

chutt!

channg

1 temps:

hollowighe *(x 7)*

4 temps:

hollowighe *(x 4)*

1 temps:

oh ..... ramm-ramm

oh ..... ramm-ramm

oh ..... ramm-ramm

ramm ..... ramm

1 temps:

kollowighe *(x 4)*

1/2 temps:

hollowighe (x 4) [13]

Nous passons à une pure musique verbale, à des syllabes dé-sémantisées. Le procédé est le même que celui qui est à l'origine de l'*Ursonate* de Schwitters, pourtant, il ne s'agit plus de détruire un canon formel.

L'asile l'ami, Desnos, 1923

Ce poème, ayant l'apparence innocente d'un poème en prose, est uniquement composé de syllabes de solmisation. On peut donc chanter le poème, à la base de ces syllabes :

L'asile l'ami

Là ! L'Asie. Sol miré, phare d'haut, phalle ami docile à la femme, il l'adore, et dos ci dos là mille a mis! Phare effaré la femme y résolut d'odorer la cire et la fade eau. L'art est facile à dorer : fard raide aux mimis, domicile à lazzis. Dodo l'amie outrée [14] !

Contrairement à l'*Ursonate* ou au texte de Seuphor, ce poème donne l'illusion d'un sens conventionnel, les vers sont rédigés en français, non pas en phonèmes, et sont syntaxiquement corrects. Ceci subvertit la sémantique de manière subtile et crée un double-fond musical, par la mise en avant de la musicalité des syllabes, comme on l'a pu observer en analysant les exemples précédents, et le passage d'un système signifiant à un autre, c'est-à-dire de l'alphabet à la notation musicale.

Nous pouvons globalement observer un passage du langage figuratif à un langage abstrait : la sémantique liée au lexique et aux lois grammaticales se dissout progressivement. Le langage agit indépendamment de sa fonction primaire, qui est de véhiculer un système de références et de constituer un système de signes. Quoique nous puissions affirmer que les poètes en question créent *du* langage, il est évident que réduire le langage aux phonèmes mène à une abstraction qui semble d'abord inintelligible. Dans un deuxième temps, nous observons l'introduction de la musique dans le langage. Les poèmes cités dans cette rubrique font office de créations exemplaires de la poésie phonétique accomplie. La poésie et la musique ont été rendues solidaires de manière achevée, c'est-à-dire qu'il existe un niveau de signification audible qui n'apparaît pas à la simple lecture visuelle du texte.

Nous avons suivi l'abandon systématique de la sémantique lexicale conventionnelle chez certains auteurs avant, pendant et après la Première Guerre mondiale. Reconnaître la valeur lexicale d'un mot par ses composants phonétiques n'est plus une méthode fiable. Au fur et à mesure, ce que l'on peut appeler l'intonation [15] est mis au premier plan : le sens du mot est manipulable à travers la manière dont on le prononce, selon qu'on élargit ou raccourcit les différentes lettres, pauses et emphases, comme on a pu le constater dans les exemples de Tzara. Ou bien, dans le cas de Desnos, en mettant l'accent sur les syllabes de solmisation, il est possible de transformer un poème entier en partition musicale.

La plupart des auteurs qui ont, au moins pendant une certaine période de leur carrière artistique, produit de la poésie phonétique, sont associés, encore, au moins pour une certaine période, à un mouvement d'avant-garde, comme le futurisme, le dadaïsme ou le surréalisme. Les exemples les plus pertinents cités dans cet article sont de provenance dadaïste. Dans la citation suivante, de manière un peu contestable mais intéressante, apparaît l'impossibilité de maintenir un rapport sain avec un langage dont on a abusé, soit à des fins purement rhétoriques soit dans un contexte de destruction, par des hommes qui ont exercé leur influence verbale sur la scène politique et la guerre :

> *Dada, like every living thing, has a problematic relationship with language, which is why it has employed it collectively, nonsensically, mystically, and in combination with other media, such as paint, pixels, bodies, couture, sex, sound, newspapers, advertising, and necromancy. Language has been slipping like a coarse blanket from humanity's nightmare-racked body for centuries, but 20th-century dadas like Ludwig Wittgenstein and George Steiner (who were not officially Dada) and Tzara revealed that it had been yanked off by Lenin, Stalin, Hitler, and Mao (big yankers) and by myriads of smaller yankers who use language to poke holes in reality and to put nature between parentheses* [16] .
>
> L'art Dada a comme toute chose une relation problématique avec le langage, et c'est pourquoi il l'a employé de façon collective, absurde, mystique, et en combinaison avec d'autres médias comme la peinture, les pixels, les corps, la mode, le sexe, les sons, les journaux, la publicité et la nécromancie. Pendant des siècles, le langage a échappé à l'humanité comme une couverture rêche échappe à un corps cauchemardant, mais les dadas du vingtième siècle comme Ludwig Wittgenstein et George Steiner (qui n'étaient pas officiellement Dada) et Tzara ont révélé que le langage avait été volé par Lénine, Staline, Hitler et Mao (les grands voleurs) et par une myriade de petits voleurs qui utilisent le langage pour remettre en question le réel et mettre la nature entre parenthèses.

La langue, le véhicule de signification le plus important non seulement pour l'art et la vie des hommes, est donc, malgré son instrumentalisation innocente, indissociable de la destructivité de la guerre. Par conséquent, les auteurs aspirant à détruire le *sens*, optent d'abord pour la destruction de la langue. Métaphoriquement, leur œil, aveuglé par les épées de la langue

pendant la guerre, arrive toujours à voir ce qui l'a aveuglé et le décrit. Nous observons au début une haine caractéristique envers les institutions de la vie littéraire de l'époque, qui pousse les divers auteurs associés aux mouvements d'avant-garde à développer et à dramatiser un procédé de style bien connu, l'usage d'onomatopées. La guerre, pour ceux qui restent optimistes aussi bien que pour ceux qui s'y opposent, a un effet cathartique. Les *parole* ne sont pas seulement *in libertà*, mais en désordre complet : la guerre est vécue comme un aveuglement verbal. L'inertie morale après la guerre, la stupeur qui se traduit par une complète réduction des moyens poétiques, devient un nouveau point de départ pour des poètes comme Schwitters et Seuphor, et parvient à une productivité artistique favorable.

NOTES

[1]
Aldo Palazzeschi, « *Lasciatemi divertire* », 1912, in Aldo Palazzeschi, *Poesie 1904-1914,* Florence, Vallecchi, 1942, p. 192-193 (ma traduction).

[2]
Voir Jon Erickson « The Language of Presence: Sound Poetry and Artaud », *Boundary 2*, Vol. 14, N° 1/2, Automne 1985-Hiver 1986, p. 281.

[3]
Voir Erickson, *ibid*., p. 280.

[4]
F. T. Marinetti, « *Zang Tumb Tumb* » (1912-14), in Marinetti, *Teoria e Invenzione Futurista*, Milan, Mondadori, 1968, p. 775-777.

[5]
Marinetti, « La declamazione dinamica e sinottica », dans *Teoria e invenzione futurista*, *op. cit.* p. 124.

[6]
Marinetti., « La declamazione dinamica e sinottica », dans *Teoria e invenzione futurista*, *op. cit.* p. 124. (ma traduction).

[7]
Ibid., p. 127.

[8]
Marinetti, « La declamazione dinamica e sinottica », dans *Teoria e invenzione futurista*, *op. cit.* p. 122.

[9]
Tristan Tzara (1916-1917), in TristanTzara, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Flammarion, 1975, p. 511.

[10]
Voir Erikson, *op. cit*., p. 281.

[11]
Raoul Hausmann (1918), reproduit sur http://www.dada-companion.com/hausmann/soundpoetry.php (consulté le 26 mai 2015).

[12]
Schwitters, *Merz. Écrits, Ursonate*, présenté par Marc Dachy, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 194.

[13]
Michel Seuphor, *Tout en Roulant les RR* (1926), in Henri Chopin, *Poésie Sonore internationale*, Paris, Jean-Michel Place, 1979, p. 41.

[14]
Robert Desnos, poème paru dans Corps et biens (1930), in Desnos, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 534. (J'ai ajouté les syllabes de solmisation dans la partition).

[15]
Voir Erickson, *op. cit.*, p. 282.

[16]
Andrei Codrescu, *The Posthuman Dada Guide*, Princeton University Press, 2009, p. 9-10.

POUR CITER CET ARTICLE

Susanna WERGER, "Combler la crise en littérature. Poésie phonétique des avant-gardes", *in* M. Finck, T. Victoroff, E. Zanin, P. Dethurens, G. Ducrey, Y.-M. Ergal, P. Werly (éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes. Actes du XXXIXe Congrès de la SFLGC*, URL : https://sflgc.org/acte/susanna-werger-combler-la-crise-en-litterature-poesie-phonetique-des-avant-gardes/, page consultée le 01 Mai 2024.