

Article

« L'inscription de l'oral dans la *Première Aventure Céleste De Monsieur Antipyrine* de Tristan Tzara »

Katherine Papachristos

Études littéraires, vol. 31, n° 1, 1998, p. 109-117.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501227ar>

DOI: 10.7202/501227ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



L'INSCRIPTION DE L'ORAL

dans *La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine*

de Tristan Tzara

Katherine Papachristos

■ La parole avant les mots

C'est Tristan Tzara qui consacre Dada avec la présentation zurichoise de *la Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine*, à la salle Zur Waag le 14 juillet 1916. Une deuxième représentation a lieu le 27 mars 1920 à la Maison de L'Œuvre à Paris. Situé entre la poésie et le théâtre, ce texte hétéroclite expose dans une désarticulation syntaxique les principes dadaïstes. Cette pièce-manifeste défie toute caractérisation générique au profit d'une oralité sans référent immédiat et reconnaissable. La présence de l'oral (outre sa nécessité scénique évidente) dans le cas précisément du spectacle tzarien participe d'une révolution poétique et théâtrale, qui remet en question les assises de la dramaturgie clas-

sique. L'oralité relève d'un mode de communication complexe puisqu'elle engage l'existence entière de l'émetteur de la parole¹, son corps (gestualité), sa psyché et sa personnalité sociale. Au théâtre traditionnel cette oralité se veut organisée selon les normes dramatiques ; « que le théâtre n'est pas un discours oral, à proprement parler, c'est évident : c'est une forme écrite conventionnelle qui représente l'oral » (Issacharoff, p. 11). *La Première Aventure* met en scène une oralité spécifique qui tend vers le bannissement métaphorique² de l'écriture alphabétique occidentale, donc vers une autodestruction puisqu'elle s'appuie sur ce même système. (Cette négation n'est-elle pas, à la limite, le but de toute activité dadaïste ?) Le lan-

1 Nous nous référons à la parole sociale telle que définie par la pragmatique bakhtinienne, et non uniquement à la parole individuelle de la linguistique saussurienne.

2 La difficulté d'une nature théorique était là, dès le début ; un paradoxe inhérent à cette problématique d'une négation de l'écriture phonétique quand déjà l'écriture tzarienne (comme toute écriture occidentale) se fonde sur la transcription phonétique des sons.

gage dada tend symboliquement vers l'adoption d'une écriture syllabique ; ici, le concept de syllabe est élargi et désigne le mot dépourvu d'un contexte syntaxico-sémantique. En effet, les premiers textes dramatiques de Tzara témoignent de ces mots-syllabes décontextualisés qui tissent un non-sens, légitimisant ainsi la supposition d'un syllabaire dada.

La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine ne présente aucune structure dramatique fondée sur la triade aristotélicienne action-temps-lieu. La seule indication qui permette au lecteur de reconnaître visuellement le genre dramatique c'est la division du texte en paragraphes, chacun ayant en tête un nom dont la mise en relief graphique laisse entendre qu'il s'agit d'un personnage. Ces personnages sont dotés d'une parole mais qui n'est pas circonscrite dans la structure d'une fable normalement située dans un espace-temps précis. Leur langage se veut un acte de phonation simple constitué de mots épurés qui deviennent des signifiants. En effet, l'écriture de Tzara ne respecte pas la linéarité syntagmatique, ce qui perturbe la dynamique de la connotation, et donc du signifié. Depuis Saussure, le mot ne saurait signifier que dans une phrase, autrement dit dans une séquence logico-temporelle de signes. Le vocable se trouve, ici, dérobé de son sens dénotatif et de sa position syntaxique déléguée par les règles grammaticales, et se veut signifiant libre. Cependant, le signifiant dada ne doit pas être pris dans le sens saussurien d'image acoustique,

d'empreinte psychique du son qui réfute le son lui-même. La sonorité de la poésie tzarienne repose sur la matérialité de la voix qui rejette toute notion reliée à celle d'une voix intérieure ou d'une *phoné* au sens husserlien de substance spirituelle. Le signifiant, dans ce cas-ci, doit être envisagé comme un phonème défini par « la somme des particularités phonologiquement pertinentes que comporte une image phonique » (Kristeva, 1981, p. 224).

PIPI

amertume sans église allons allons charbon chameau
synthétise amertume sur l'église isisise les rideaux
dodododo (Tzara, 1975, p. 78).

Dans la réplique citée ci-dessus, représentative de tout le texte de Tzara, les contraintes grammaticales sont annulées au profit d'un flux verbal naturel. La majuscule qui débute une phrase ou un vers (seule la majuscule des noms propres est respectée) est éliminée, l'absence de ponctuation ne nécessitant plus son existence. La suppression visuelle de la ponctuation³ désigne un retour au mouvement de la parole qui depuis l'avènement de l'écriture se trouve fragmentée et fixée dans les limites imposées par les principes syntaxiques. Dans l'énoncé de Pipi, le sens découle de la redondance des mêmes vocables qui donnent des groupes dyadiques comme « amertume amertume », « allons allons », « charbon chameau », « église église », « synthétise isisise », « rideaux dodododo ». La reproduction écholalique du même mot témoigne d'une tentative de verbalisation de l'écriture. Déjà le dédou-

3 Il existe, cependant, une ponctuation orale, par le geste et l'intonation, mais que nous n'analysons pas ici. Pour Tzara, la ponctuation (visuelle) joue le rôle de la gesticulation du langage parlé. À ce sujet voir « Gestes, Ponctuation et Langage poétique » (Tzara, 1980, v. 223-245).

blement onomastique de certains personnages comme Mr. BleuBleu, Mr. CriCri, Pipi, et Mr. BoumBoum annonce le caractère oral et syllabique du texte. Dédoublement syllabique, surtout, dans « dada » qui signale une sorte de parole avant les mots. *Dada*, n'est-ce pas la dénomination infantile ⁴ du cheval dans cet effort premier d'expression verbale ? Tzara envie chez l'enfant sa liberté imaginative d'organiser le réel non encore détaché de cette « danse du chaos et de la complexité » (Guattari, p. 25) qui caractérise l'état pré-linguistique :

TRISTAN TZARA

[...] L'art était un jeu, les enfants assemblaient les mots qui ont une sonnerie à la fin, puis ils criaient et pleuraient la strophe, et lui mettaient les bottines des poupées et la strophe devenait reine pour mourir un peu, et la reine devient baleine et les enfants couraient à perdre haleine (Tzara, 1975, p. 82).

Dans cet état pré-symbolique « le signe linguistique n'est pas encore articulé comme absence d'objet et comme distinction entre réel et symbolique » (Kristeva, 1974, p. 40). L'écriture dans *la Première Aventure* tente de retrouver une situation semblable à celle d'avant la coupure instaurée par le langage et le social ; une sorte de *chora* sémiotique qui précède l'élaboration de la symbolisation. Ce proto-langage peut se comparer uniquement en termes de rythme vocal ou kinésique, ce qui rejoint l'hypothèse du paléontologue Leroi-Gourhan sur une oralité (gestualité) primor-

diale qui fonde la culture humaine. Aussi, dans ce passage, Tzara souligne, à l'instar des linguistes, à la fois l'origine sensationnelle du langage poétique (issu des cris et des pleurs) et le pouvoir magique des strophes transformées en objets inanimés (bottines des poupées) et animés (reine, baleine). Le langage, ici, se désintellectualise afin de retrouver sa source corporelle, cette période de l'évolution où il est encore un geste.

L'exercice aléatoire ⁵ de la poésie dada témoigne d'une démythification de la logique propositionnelle, seule apte à produire du sens. Quelques années auparavant, Alfred Jarry avait déjà procédé à la dislocation de l'appareil théâtral, mais Tzara amplifie cette crise par la destruction du langage lui-même dans sa forme syntaxique. Tzara attaque directement la structure propositionnelle, la proposition étant l'élément de base de la réflexion grammaticale. La théorie générative du langage, inspirée de la conception cartésienne du *cogito*, postule l'universalité des idées innées du sujet parlant, qui garantit la normalité (la grammaticalité selon Chomsky) de l'expression verbale. Par la déformation de la syntaxe, Tzara remet en question la logique de la proposition comme fondement de la pensée. La poésie tzarienne propose alors une syntaxe nouvelle où les relations entre les mots relèvent d'une langue personnelle qui s'appuie sur un système conceptuel original. Duchamp également se réfère à cette quête d'un dictionnaire nou-

4 Du latin *infans* : *in + fari*, enfant désigne qui ne parle pas.

5 Dans *la Première Aventure*, l'utilisation gratuite de l'automatisme ne dérive aucunement d'une intention gnoseologique de la part de Tzara, mais il subsiste dans son seul être matériel, sans prétendre dévoiler ou connaître le psychisme de l'homme à l'instar de l'écriture automatique des Surréalistes. Toutefois il ne faut pas parler d'écriture formaliste (Tzara réfute les expériences symbolistes du langage), car *la Première Aventure*, voire les spectacles dada sont avant tout des énoncés (théâtraux), donc ancrés dans une relation dialogique où l'autre fait le sens.

veau, fondé sur un alphabet non linguistique, susceptible de modifier notre façon de penser. Cet alphabet non linguistique se rapporte à la *poésie-activité de l'esprit*⁶, que Tzara considère comme supra-verbale et non contrainte par des normes discursives.

Le bruitisme ou le *lautgedicht*

Grâce à la présence d'une configuration ressemblante des lexèmes, le degré de l'oralité augmente:

Mr. ANTIPYRINE

oiseaux encints qui font caca sur le bourgeois

le caca est toujours un enfant

l'enfant est toujours une oie

le caca est toujours un chameau

l'enfant est toujours une oie

et nous chantons

oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi

(Tzara, 1975, p. 80)

En effet, l'aspect plus ou moins lettriste de l'écriture de Tzara permet de faire ressortir la puissance acoustique des phonèmes. La nature théâtrale de *la Première Aventure* renforce l'expression vocale des vers qui ne sauraient subsister uniquement en tant qu'éléments écrits. Une lecture à haute voix laisse entendre le bruit redondant des mêmes sons provoquant une confusion sémantique totale. De plus, cette altération du sens provient de la relation motivée entre le signifiant et le signifié qui caractérise le texte littéraire, engendrant, selon Barthes, un « bruit » volontaire (« la Littérature est une cacophonie intentionnelle » [Barthes, p. 15])

qui intervient dans le dialogue effectif entre l'auteur et le lecteur. Le bruit, donc, sur la scène dadaïste est le résultat, d'une part, d'une articulation physique (le phonème en tant que tel), alors qu'il relève, d'autre part, dans le texte, d'une désarticulation sémantique.

Ce sont les futuristes italiens qui introduisent le *bruitage* comme expression esthétique nouvelle. Luigi Russolo, inspiré par le texte bruitiste *Zang tumb tumb* (1912) de Marinetti, écrit en 1913 son manifeste *l'Art des bruits*. La première performance a lieu à la Galerie Sprovieri à Rome, les 29 mars et 5 avril 1914. Il s'agit de la présentation de la *Piedigrotta* de Francesco Cangiullo, une sorte de drame composé de mots en liberté (*parole in libertà*) récités d'une façon déclamatoire et accompagnés de gestes et de bruits divers. Plus radical encore que le bruitisme marinettien, le *zaum* russe (inventé par Krushenykh en 1910, et pratiqué par le poète Khlebnikov) aspire à un langage transrationnel qui saurait exprimer l'essence fondamentale des choses. Chez les dadaïstes, le poème bruitiste ou *lautgedicht* se définit par une suite de *vers sans paroles* (selon la définition de Hugo Ball), faits de sons comme à ce stade pré-alphabétique du langage. Le bruit, c'est la vie dans ses manifestations naturelles, alors que la musique, c'est l'art de combiner des sons d'après des règles. Le premier participe du mode oral de la communica-

6 La *poésie-activité de l'esprit* se rapproche du penser non dirigé (associatif, improductif ; le rêve) tel que défini par la psychologie jungienne dont Tzara s'est fortement inspiré. En revanche, la *poésie-moyen d'expression* reflète davantage le penser dirigé (logique, productif). À ce sujet voir Tristan Tzara, « La poésie, la transparence des choses et des êtres », *Grains et Issues*, p. 192-204.

tion tandis que la seconde témoigne de la notation écrite (Lévy, p. 90).

Par le bruitisme, qui est une nouvelle façon de communiquer, les dadaïstes cherchent la vérité d'une expression automatique idéologiquement pure. L'imitation concrète de l'univers sonore rapproche l'écriture bruitiste du système syllabique. Selon Havelock, la transcription phonétique du syllabaire est infiniment plus riche que la systématisation alphabétique du langage qui le réduit à un nombre restreint de phonèmes (Havelock, p. 40). L'alphabet ne rend pas compte des différentes nuances vocaliques, parce qu'il est avant tout un instrument théorique d'intellectualisation des sons articulés. Ces systèmes syllabiques (soit le système sémitique occidental⁷) consistent à « représenter visuellement chaque son par un signe, ce qui aboutit à un système de signes qui peut en comprendre des centaines » (*ibid.*, p. 41). Souvent le même son est représenté par plusieurs signes, ce qui contraint le lecteur à effectuer un choix. C'est au système phénicien que revient le mérite d'avoir isolé le bruit consonantique comme l'indice ou l'entrée de l'ensemble syllabique ;

Cela veut donc dire que le système phénicien tient compte du principe qui fait de « ba be bi bo bu » un ensemble de syllabes « à b », alors que les syllabaires antérieurs auraient utilisé cinq signes sans rapport entre eux pour ces cinq sons (*idem*).

L'articulation des éléments consonantiques nécessite l'existence de la syllabe, d'où leur transposition syllabique dans le système phénicien. Les consonnes (consonne) ne peuvent être prononcées qu'à

l'aide de voyelles qu'Aristote nomme symphona (sym-phona), qui en grec désignent des éléments audibles uniquement à l'aide d'un son (la voyelle). L'originalité des Grecs consiste dans la conceptualisation de la voyelle en tant qu'unité linguistique autonome et non dans l'invention de la vocalisation déjà existante dans les systèmes syllabiques.

L'alphabet grec (VIII^e siècle av. J.-C.) instaure une relation conceptuelle du langage avec le réel. Depuis, le langage ne sert qu'à re-présenter la réalité, il devient la scène du monde dans le sens d'une mimésis platonicienne ; « le langage sera surtout un signifié qu'il s'agira d'organiser logiquement et grammaticalement » (Kristeva, 1981, p. 110). L'expression de Tzara, *la pensée se fait dans la bouche* (Tzara, 1975, p. 379), désigne le retour de la pensée au corps, et notamment au lieu d'émission des sons. Cette conception matérialiste de la pensée va à l'encontre de la théorie platonicienne et post-platonicienne d'une pensée spirituelle détachée du sujet de l'énonciation et donc du réel. Alors que pour certains présocratiques le langage est considéré dans sa substance matérielle (les lettres deviennent des synonymes des atomes physiques) et, partant, dans sa solidarité avec le réel, l'avènement de l'écriture phonétique institue la séparation du langage avec le dehors qu'il désigne.

Avec le temps, l'alphabet s'inscrit dans la mémoire collective pour éventuellement devenir une sorte d'opération intellectuelle automatique. La technique al-

7 Du système sémitique occidental sont issus les systèmes perse, sanscrit, araméen, hébreu, arabe ainsi que le système phénicien dont est issu le système grec.

phabétique se trouve en quelque sorte assimilée dans l'esprit des occidentaux, ce qui facilite grandement la transmission écrite de l'information. L'alphabet (comme l'ordinateur) fait l'économie du procédé mnémotechnique largement utilisé lors de la communication, parce que l'écriture matérialise dorénavant les idées. Le rapport du langage à la mémoire change considérablement, ce qui concourt à une mutation anthropologique importante. L'adoption dadaïste d'un mode de communication non alphabétique privilégiant le cri, la syllabe et le geste, confirme l'abolition de la mémoire écrite au profit d'une mémoire subjective, celle qui restera dans le cœur des hommes quand on aura brûlé toutes les bibliothèques (Motherwell, p. 53).

Le syllabaire dada

Le *lautgedicht* représente donc plus qu'une nouvelle catégorie esthétique ; il se veut un langage subjectif, indomptable comme celui des enfants. La poésie dada possède la limpidité des syllabes soustraites à l'organisation linéaire de la Raison. Dans ce sens-là, elle se compare à un langage syllabique dont les vocables sont fortement individualisés et donc infiniment plus riches. La mise en scène du mot sans aucune intervention grammaticale, voire syntaxique⁸, ainsi que la transposition phonétique d'une langue étrangère (l'africain) témoignent d'une volonté de libération de la langue. Tzara procède à la dissection du mot

en ses syllabes qui, par leur multiplication, produisent une cacophonie monotone :

Mr. CRICRI	zdranga zdranga zdranga zdranga
Mr. BLEUBLEU	di di di di di di di di
PIPI	zoumbaï zoumbaï zoumbaï zoumbaï zoumbaï
Mr. ANTIPYRINE	dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi (Tzara, 1975, p. 79).

La réduction syllabique du mot le prive de son signifié immédiat, de sorte qu'il subsiste en tant que simple signifiant. Même lorsque le vocable est présent dans son intégrité orthographique, il ne saurait signifier normalement, ne jouant plus le rôle d'élément propositionnel. Dans l'extrait ci-dessus, il s'agit de la langue africaine que le poète commence à traduire à l'époque, plus précisément de chants africains dont il tente de fournir une transcription fidèle des sons sans le moindre souci orthographique. Par la transposition libre des mots, l'écriture tzarienne se rapproche de l'organisation syllabique. Naturellement, une telle opération morphologique n'est pas impossible dans la mesure où il s'agit d'une langue méconnue de la plupart des lecteurs ou spectateurs qui se croient devant des néologismes dadaïstes. Pour le lecteur non averti, un tel énoncé ne représente que la concentration fortuite d'ensembles syllabiques sans aucune signification immédiate. Qu'il s'agisse effectivement d'extraits de chansons folkloriques noires⁹ est un renseignement a posteriori qui ne surajoute rien à notre compréhension des textes. En dépit

8 Même quand la syntaxe est respectée, il n'y a pas de sens véritable, parce que la totalité du discours est sémantiquement perturbée. Il est à noter que l'orthographe (de la langue française), dans tous les textes de Tzara, n'est jamais remise en question.

9 *La Première Aventure* témoigne de quelques fragments lyriques de l'anthologie africaine, mais Tzara traduit et adapte toute une série de chants et poèmes africains réunis sous le titre « Poèmes Nègres » (Tzara, 1975, p. 441-489 et p. 714-718).

de la reconnaissance visuelle des lettres, le seul sens qui en résulte se trouve dans leur agencement phonique. Ne rencontrons-nous pas le même problème lors d'une confrontation avec une langue étrangère fondée sur l'alphabet (grec, cyrillique ou latin) ? Certes, l'alphabet nous (les Occidentaux) est familier, mais il n'est pas suffisant à connaître une langue : « L'alphabet était — et reste — un instrument permettant d'évoquer une réalité phonique, et il n'est que cela » (Havelock 69).

Le maniement d'une langue inconnue dépend de l'assimilation des conventions linguistiques propres à une communauté, du fait social selon Saussure. Si l'on fait abstraction du contexte d'une langue, ce qui reste est une suite de bruits indéfinissables. Tzara parvient à « décontextualiser » le langage africain, puisqu'il isole sa forme visuelle (son écriture) en conservant l'énergie phonétique des mots. Marcel Duchamp, lorsqu'il érige, en 1917 (à New York), un urinoir au statut d'œuvre d'art (*ready-made*) et le baptise « The Fountain », fait sortir cet objet banal de son contexte premier (celui des toilettes publiques) et lui assigne un contexte différent (celui d'une exposition artistique et éventuellement celui du musée). Les dadaïstes saisissent la nature conventionnelle des rapports entre le réel et sa représentation et tentent de libérer la chose de son contexte immédiat et définitif (Foster, p. 30).

En s'appropriant la langue africaine à des fins esthétiques, Tzara lui octroie un contexte différent, qui est celui de la poésie dada (du spectacle dada), et par conséquent de la contre-culture ; c'est-à-dire que le chant folklorique africain se trouve démuné du contexte de la culture popu-

laire africaine, et se retrouve graphiquement inséré dans le contexte révolutionnaire de l'avant-garde artistique des années 20. De provenance non occidentale, la chanson africaine participe désormais d'une culture occidentale et figure dans l'œuvre de Tzara. Ce dernier réussit la transformation d'un discours populaire en un discours subversif, à cause de son non-sens apparent. Il inaugure ainsi un dialogisme culturel qui débouchera sur un véritable enthousiasme généralisé pour tout ce qui concerne les civilisations dites traditionnelles. En effet, l'investigation des sociétés tribales fait partie des préoccupations immédiates de Tzara et du modernisme. Ce nouveau départ esthétique est lancé par la découverte de Matisse d'une statuette africaine en 1916, dans « une revue de curiosités » (Tzara, 1980, p. 319). La rencontre du cubisme avec l'art africain, du dadaïsme avec l'art précolumbien et du surréalisme avec l'art océanien témoigne de l'inclination avant-gardiste pour les civilisations « sauvages ».

L'intérêt de Tzara pour la particularité des langues africaines ne dérive pas d'une simple curiosité ethnologique, mais il est motivé par la conviction profonde qu'elles contiennent l'essence même des langues occidentales. Le caractère animiste de leur culture qui confère une unicité formelle (le mana) à tous les objets naturels, influence considérablement l'organisation du langage occidental :

Notre langage a gardé des survivances de cet animisme. Ainsi, par exemple, le vent *souffle* comme si c'était un personnage, le temps *mar-che*, l'orage *gronde*, etc. Certaines forces de la nature ont donc été, à l'origine, personnifiées, et cet anthropomorphisme imagé s'est répercuté inconsciemment dans nos modes de pensée (Tzara, 1980, p. 653).

Selon l'hypothèse de Claude Hagège, le créole (qui constitue un des seuls laboratoires naturels que la linguistique possède) contient le modèle génétique applicable à toute langue (Hagège, p. 37-38). Même si Tzara ne s'adonne pas à une analyse descriptive des langues africaines, il signale néanmoins leur importance anthropologique et linguistique au sein des cultures occidentales. Ce relativisme culturel va à l'encontre des prémisses de l'humanisme classique qui se fonde sur l'identification du sujet à lui-même et de la culture avec celle de l'Occident. Ce dernier s'érige en référence suprême pour toute comparaison, qui neutralise la différence en faveur d'un égalitarisme culturel occidentalisé (ethnocentrisme). Selon Goody, cette opposition est perçue au

niveau des moyens de communication, oral pour les sociétés traditionnelles, et écrit pour les sociétés « civilisées ». La technologie de l'écriture supplante, avec le temps, le verbe devenu accessoire. L'oralité finit par obtenir une connotation péjorative, infantile, qui traduit le ludisme du geste primordial. Ainsi la civilisation devient synonyme de l'expression écrite et matérielle, à savoir du progrès intellectuel et technologique (Tzara, 1980, p. 304-305). La vision tzarienne du monde est celle de l'anthropologie « qui entraîne une véritable révolution épistémologique, qui commence par une révolution du regard » (Laplantine, p. 22). Elle implique une extension de notre perception (eurocentriste) vers d'autres horizons d'attentes.

Références

- BARTHES, Roland, *S / Z*, Paris, Seuil, 1970.
- CHOMSKY, Noam, *le Langage et la pensée*, Paris, Payot, 1990.
- FOSTER, Stephen C., *Dada Dimensions*, Michigan, UMI Research Press, 1985.
- GOODY, Jack, *la Raison graphique (la domestication de la pensée sauvage)*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- GUATTARI, Félix. « l'Oralité machinique et l'écologie du virtuel », dans Roger Chamberland et Richard Martel (sous la direction de), *Oralités-Polyphonix 16*, Québec, Éditions Intervention, 1992, p. 25-32.
- HAVELOCK, Eric A., *Aux origines de la civilisation écrite en Occident*, Paris, Petite Collection Maspero, 1981.
- ISSACHAROFF, Michael, *le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985.
- KRISTEVA, Julia, *le Langage, cet inconnu*, Paris, Seuil, 1981.
- — —, *la Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.
- LAPLANTINE, François, *l'Anthropologie*, Paris, Seghers, 1987.
- LEROI-GOURHAN, André, *le Geste et la parole. 1) Technique et Langage*, Paris, Rive Gauche Productions, 1981.
- LÉVY, Pierre, *la Machine univers. Création, cognition et culture informatique*, Paris, La Découverte, 1987.
- MOTHERWELL, Robert, *The Dada Painters and Poets, An Anthology*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1975.
- TZARA, Tristan, *Œuvres Complètes*, tome V (*les Écluses de la poésie, Appendices*), Paris, Flammarion, 1982.
- — —, *Grains et Issues*, Paris, Flammarion, 1981.
- — —, *Œuvres Complètes*, tome IV (1947-1963), Paris, Flammarion, 1980.
- — —, *Œuvres Complètes*, tome I (1912-1924), texte établi, présenté et annoté par Herni Béhar, Paris, Flammarion, 1975.