

Joanna Peiron

Le jubilatoire postmoderne: un mode au sein de l'avant-garde européenne

«Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire
Où nul n'a jamais su ce que c'est qu'un regard»¹
Paul Eluard, «L'égalité des sexes»

«*Chca od mojego pisania nabrania zycia otoczenia
a ja ich lapie za slowa
po tocznie po tworze*»²
Miron Bialoszewski, «Tlumaczenie sie z tworcosci»

CES DEUX FRAGMENTS TRACENT une singulière ligne de partage au sein du phénomène complexe que représente l'avant-garde européenne. Une ligne qui ne recoupe pas toujours les frontières des différents mouvements, mais qui prend tout son sens à lumière des définitions que Jean-François Lyotard a données, dans les années 1980, du moderne et du postmoderne. Le philosophe voit en eux deux modes de la modernité, qui, basés sur un repli du réel, relèvent d'une esthétique du sublime. L'un et l'autre inscrivent ainsi une différence dans les facultés du sujet, celles du concevoir et du présenter. Mais les deux stratégies divergent. Et il est possible de distinguer, au sein de la création européenne, deux types d'avant-garde, moderne et postmoderne. Après un rappel des caractéristiques de chaque mode selon Lyotard, il s'agira de spécifier les conditions textuelles dans lesquelles le

¹ In Eluard 1990.

² «S'expliquer sur la création»: «De mon écriture ils veulent de la vie alentours/et moi je les prends au mot/couramment/je monstre», in Bialoszewski 1959a, trad. J.P.

type postmoderne, dominant au sein du système de l'avant-garde européenne, introduit de la différence au sein des facultés du sujet.

Au cours des années 80, Jean-François Lyotard fait entendre une voix singulière dans le débat – qu'il a contribué à lancer – autour du modernisme, du postmodernisme, de la modernité et de la postmodernité³. Seule une de ces notions retient véritablement son attention, la modernité, qu'il se refuse à circonscrire dans le temps et qui se décline suivant deux modes, moderne et postmoderne. Elle apparaît comme un refus du réel⁴ – dans une acception ouverte, qui inclut aussi bien le référent que le code communicationnel, l'expressivité subjective que l'imitation du goût du lecteur –, comme «la découverte du *peu de réalité* de la réalité, associée à l'invention d'autres réalités» (Lyotard 1993: p. 20). Dans *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Lyotard, se référant à *La Critique de la faculté de juger* de Kant, précise que, contrairement au sentiment du *beau*, un plaisir qui procède d'une «harmonie libre entre la fonction des images et celle des concepts», le sublime est «un plaisir mêlé de peine, un plaisir qui vient de la peine» (Lyotard 1988: p. 109)⁵. Il se manifeste lorsque «l'imagination échoue à présenter un objet qui vienne, ne serait-ce qu'en principe, s'accorder avec un concept» (Lyotard 1993: p. 21). Il s'agit de concepts imprésentables, qui rendent impossible l'accord libre des facultés du concevoir et du présenter, et dont la présentation ne peut être que négative. En d'autres termes, la création, dans la modernité, «cherche à faire voir même ce qui ne peut pas l'être» (Lyotard 1988: p. 109). L'imperfection des images révèle alors, en négatif, la puissance infinie du concevoir. Faute de modèle, et parce que le sublime fait de la peine une condition du plaisir, «la communauté sociale ne se reconnaît pas dans les

³ Lyotard prend d'abord position dans *La Condition postmoderne* (cf. Lyotard 1979). Aujourd'hui, un certain consensus s'est établi autour des termes de «modernité» et «postmodernité», qui définissent deux types de condition sociale et philosophique. Modernisme et postmodernisme, quant à eux, constituent des concepts critiques transversaux opérants dans l'analyse de la création artistique. Cf. Hutcheon 1989; Bauman 1987.

⁴ Concernant l'approche envers la réalité, Brian Mc Hale note que les fictions moderne et postmoderne présentent respectivement des dominantes épistémologique et ontologique. Cette dernière correspond à des questions telles que: qu'est-ce qu'un monde? quels types de mondes existe-t-il? comment sont-ils constitués? Douwe Fokkema remarque, pour sa part, que le texte moderne repose sur un doute épistémologique quant à la possibilité de représenter et d'expliquer la réalité. Cf. McHale 1987; Fokkema 1984.

⁵ Dans cet ouvrage, Lyotard développe une analyse du sublime en se basant non seulement sur Kant, mais aussi sur Burke, pseudo-Longin et Boileau. Cf. Longin 1939; Burke 1990; Kant 1985; Kant 1980; Lyotard 1991.

œuvres, elle les ignore, elle les rejette comme incompréhensibles, puis elle accepte que l'avant-garde intellectuelle les conserve dans les musées comme des traces de tentatives qui portent témoignage de la puissance de l'esprit et de son dénuement» (Lyotard 1988: p. 112).

«A l'orée du romantisme, l'élaboration de l'esthétique du sublime par Burke et, à un moindre titre, par Kant indique un monde de possibilités d'expérimentations artistiques dans lesquelles les avant-gardes vont tracer leurs cheminements», écrit Lyotard (Lyotard 1988: p.112). Ces derniers peuvent être nostalgiques ou, au contraire, jubilatoires. Dans le premier cas, propre au mode moderne, l'imprésentable est inscrit sur le plan du signifié, «allégué seulement comme un contenu absent», à travers un concept qui ne peut pas être connu de l'expérience. Mais le signifiant, lui, relève du présentable et témoigne d'une nostalgie de la présence, en ce qu'il renvoie vers le réel du consensus communicationnel. Le mode postmoderne, pour sa part, rend l'imprésentable dans la présentation elle-même, dans le signifiant⁶. L'accent est mis ici sur la puissance de la faculté de concevoir et la nostalgie de la présence remplacée par «l'accroissement d'être et la jubilation qui résultent de l'invention de nouvelles règles du jeu, pictural, ou artistique, ou tout autre» (Lyotard 1993: p. 24). Mais ce n'est pas la quête du nouveau en soi qui anime le postmoderne. Les présentations inconnues témoignent qu'il y a de l'imprésentable. La peinture de Malevitch, Chirico et des expressionnistes allemands s'inscriraient plutôt, selon Lyotard, dans l'avant-garde moderne, nostalgique; les œuvres de Braque, Picasso ou Duchamp dans l'avant-garde postmoderne, jubilatoire.

Lyotard remarque que le mode moderne nie l'identité du signifié au niveau de l'ensemble du texte. Il faudrait plutôt ici prendre en compte le texte tel qu'il apparaît durant la lecture, l'ensemble du texte lu. Lyotard évoque *A la recherche du temps perdu*, où l'identité de la conscience ne résiste pas à l'écoulement des ans. L'écriture joycienne, de son côté, relève du mode postmoderne, qui fait allusion à l'imprésentable à travers l'hétérogénéité du signifiant sur l'ensemble du texte lu⁷. «La gamme des opérateurs narratifs et même stylistiques connus est mise en jeu sans souci de maintenir l'unité du tout, de

⁶ Lyotard parle de la «forme», notion qui lui permet de traiter à la fois des textes et des arts plastiques.

⁷ L'hétérogénéité – dans un sens différent de celui retenu par Lyotard – apparaît, dans des ouvrages théoriques majeurs, constitutive aussi bien du postmodernisme que de la postmodernité. Cf. Bauman 1987; Bertens 1995; Calinescu, Fokkema (ed.) 1987; Docker 1994; Fokkema 1984; Hassan 1987; Hutcheon 1988; Jameson 1984; Jencks 1985; McHale 1987.

nouveaux opérateurs sont expérimentés» (Lyotard 1993: p. 26). C'est ce type-ci qui prévaut dans le système de création de l'avant-garde européenne. Quelles sont, plus avant, les conditions textuelles dans lesquelles il introduit de la différence dans les facultés du sujet?

Dans le type postmoderne d'avant-garde, les unités d'une œuvre lue communiquent à la façon de séries. Il peut s'agir, notamment, de ce que l'un des meilleurs théoriciens du poème postmoderne, Joseph M. Conte, appelle «forme sérielle» (Conte 1991). On rencontre ce type d'organisation chez de nombreux auteurs, aussi bien chez Tristan Tzara que chez Denis Roche ou Ghérasim Luca, de même que dans «The Waste Land» («La Terre Vaine») de T. S. Eliot et dans «Aéropiane Bulgare» de Filippo Tommaso Marinetti, dans les textes de Julian Przybos, Bruno Jasienski et Miron Bialoszewski, de Guillaume Apollinaire, Vladimir Maïakovski et Vélimir Khlebnikov. Mais le refus de l'identité sur le plan du signifiant de l'ensemble du poème lu semble insuffisant pour décrire le refus du réel et «l'inhumanité» propres au mode postmoderne d'avant-garde. Pour supprimer la nostalgie de la présence et rendre compte de la puissance et de l'inhumanité de la faculté de concevoir, deux conditions supplémentaires doivent être remplies.

Premièrement, il faut, avant de les lier à des présentations connues, inventer des codes inédits, des écritures imprésentables, déformer les langues existantes, de façon à éviter un éclectisme qui, épousant le consensus communicationnel de la société capitaliste, viendrait flatter les goûts désordonnés d'un public soumis au règne du marché. Il faut soumettre le social et le littéraire à l'épreuve de l'inédit pour faire apparaître qu'il y a de l'imprésentable. Et les avant-gardes ne cessent d'accomplir cette tâche dans un questionnement incessant: *arrive-t-il?*⁸. Les règles des divers codes grâce auxquels s'inscrit la différence sur le plan du signifiant sont souvent explicitées dans les manifestes et font l'objet de multiples analyses⁹. De la suppression de la ponctuation à l'«orthographe libre expressive» des futuristes italiens, des recherches de l'«onomatopée abstraite» de Marinetti au «zaoum» des futuristes russes, de l'abolition de la syntaxe aux déclinaisons de racines de Khlebnikov, de la révolution typographique au collage des dadaïstes, du «bruitisme» futuriste au «concert de voyelles» de Tzara, du «poème statique» et «mouvementiste» de ce dernier à la transe bégayante de Luca, du «poème-conversation» au «poème simultané», des automatismes

⁸ Cf. Lyotard 1988.

⁹ Cf. bibliographie in Weisgerber 1984.

dadaïstes à la contrainte oulipienne, les avant-gardes ne cessent de témoigner de l'existence de l'imprésentable.

Deuxièmement, il faut que l'élément qui fait entrer en communication les séries introduise, lui aussi, de la différence dans les facultés du sujet. Il est, de fait, des textes qui, certes, présentent de l'hétérogénéité sur le plan du signifiant mais dans lesquels la présence ressurgit à travers un ou plusieurs éléments. Dans le poème de Marinetti intitulé «Aéroplane Bulgare» (Marinetti 1987a), par exemple, les séries sont hétérogènes jusque dans leur aspect typographique. Mais cette hétérogénéité ne supprime que partiellement la présence. Cette dernière, en effet, ressurgit grâce à un élément qui assure une relation présentable entre les séries du poème et fait revenir ainsi de l'identité dans les facultés du sujet. Il s'agit bien du titre, ainsi que d'onomatopées suggérant le bruit de l'avion, qui réintroduisent le réel et confèrent par là même au texte un caractère reconnaissable. De la même façon, dans «The Waste Land», la présence fait son retour grâce à Tirésias, qui est, comme l'écrit Eliot, «the most important personnage in the poem, uniting all the rest¹⁰» (Eliot 1969: p. 78). Elle n'apparaît qu'au milieu du texte et lie ses différentes unités, non pas sur le plan du référent, mais celui du destinataire. Afin d'empêcher toute résurgence de la présence, il est nécessaire que les séries soient mises en rapport par un élément qui fasse allusion à l'imprésentable et qu'elles se révèlent ainsi conditionnées par un mouvement différentiel.

Cette force de mise en rapport n'est autre que le précurseur sombre, qui, dépourvu d'identité propre, mais empruntant celle d'autres éléments textuels, joue selon Gilles Deleuze un rôle moteur au sein du système intensif. Le précurseur se dérobe sans cesse, il est «celui qui “manque à sa place” comme à sa propre identité» (Deleuze 2000: p. 157), mais projette sur soi une identité fictive, illusoire, qui ainsi témoigne de son passage.

Nous ne pouvons pas considérer que l'identité d'un tiers et la ressemblance de parties soient une condition pour l'être et la pensée de la différence, mais seulement une condition pour sa représentation, laquelle exprime une dénaturation de cet être et de cette pensée, comme un effet optique qui troublerait le vrai statut de la condition telle qu'elle est en soi (Deleuze 2000: p. 157).

Les traces du précurseur sombre gardent pourtant quelque chose de sa nature profonde: elles échappent à la présentation. C'est ce que confirme, du reste, une lecture attentive des exemples mentionnés par le

¹⁰ «La figure la plus importante du poème, celle en qui s'unissent toutes les autres» (Eliot 1976: p. 97).

philosophe: le mot-valise, chez Joyce, le quasi-homonyme, chez Roussel, le chat pendu, chez Gombrowicz.

Dans le mode postmoderne de l'avant-garde, la trace du précurseur sombre est souvent inapparente. La force qui relie les séries tout en les différenciant demeure alors imperceptible à la surface textuelle. Quand elle y affleure, elle s'apparente à un élément qui induit un rapport imprésentable entre séries hétérogènes pour faire allusion à la différence à partir de laquelle se crée l'identité apparente de chaque série, un élément qui introduit de la différence dans les facultés du concevoir et du présenter. La trace du précurseur sombre apparaît alors comme un concept imprésentable (trace de type moderne) ou comme un élément qui inscrit l'imprésentable dans le signifiant (trace de type postmoderne).

Parmi les textes dans lesquels le précurseur sombre laisse une trace de type moderne, on trouve beaucoup de poèmes basés sur des techniques de composition aléatoires, comme le collage dada par exemple. Ainsi, dans le «Bilan» de Tristan Tzara (Tzara 1975a), l'élément qui met en relation des bribes hétérogènes se trouve en dehors du texte lui-même, il est ce qui reste à *arriver* à l'œuvre. C'est dans cette catégorie qu'il faudra placer aussi de nombreux textes de Denis Roche (Roche 1995). Christian Prigent pointe du doigt, dans le travail de ce poète, le déplacement constant des marques de la signifiante, «leur transformation, leur disparition, leur résurgence – en somme – leur *dynamique*, qu'aucune hypostase thématique ne saurait venir subsumer pour en forclure l'hétérogénéité» (Prigent 1977: p. 46). C'est la densité du texte, soulignée d'ailleurs par Roche lui-même, qui constitue ici l'un des facteurs rendant impossible l'identité fictive du précurseur sombre: «J'ai rarement écrit des poèmes de plus d'une quinzaine des vers, craignant d'en “étaler” la densité au détriment de la valeur émotionnelle des mots» (Roche 1995: p. 10). Toute relationprésentable, *a fortiori* relevant de la symbolique, s'avère alors impossible.

Quant au précurseur sombre qui se manifeste sur la surface textuelle par la trace moderne, il apparaît notamment dans «150 000 000» de Maïakovski (Maïakovski 2000). Ici, le nombre d'habitants de la Russie auquel se réfère le titre met en rapport les codes hétérogènes. L'auteur voulait d'ailleurs que le texte paraisse sans son nom - ce qui a été le cas lors de la première publication - pour effacer l'allusion au destinataireprésentable. Dans «The Waste Land», ce dernier apparaît à travers Tirésias (Eliot 1969). Pour autant, cette figure se rapproche d'un précurseur sombre moderne. Le poème d'Eliot est un cas intermédiaire entre mode moderne et mode postmoderne. Dans «Notre Dame», de Julian Przybos, l'un des principaux poètes et théoriciens de l'avant-

garde polonaise, il prend l'apparence d'une question rhétorique, une figure que pseudo-Longin identifiait comme un des moyens à même de faire surgir le sublime (Longin 1939). «*Kto wstrzasnal ta ciemnoscia, nagial –/i ogarnal?*», placée au cœur du texte, se retrouve au dernier vers, transformée en «*Kto pomyslal te przepasc i odrzucil ja w gore!*¹¹» (Przybos 1984). La trace peut se manifester aussi sur un mode binaire. Ainsi, dans le poème de Ghérasim Luca intitulé «Autres secrets du vide et du plein», elle apparaît comme le travail de deux concepts antinomiques: «vide» et «plein» (Luca 2002a). Dans le texte «Spowodowanie kwiatu» («Causer la fleur») de Miron Bialoszewski, elle s'impose à la façon d'un couple dont les termes sont renversés: «*powod kwiatu*» («la cause de la fleur»), se transforme, vers la fin du texte, en «*kwiat powodu*» («la fleur de la cause») (Bialoszewski, 1959b).

De son côté, la trace postmoderne se construit souvent à partir d'un mot court, d'un morphème, d'un ou de plusieurs phonèmes, qui sont repris dans les mots suivants. On la rencontre fréquemment dans les poèmes de Tristan Tzara et de Vélimir Khlebnikov, de Ghérasim Luca et de Bruno Jasienski. Ainsi, dans «Boxe I», de Tzara, on trouve «craie cramoisie» et «effet reflet» (Tzara 1975b), dans «L'optimisme dévoilé»: «orge [...] orage» (Tzara 1975c). Dans «Passionnément», de Luca, le potentiel différentiel du précurseur sombre se transforme de «pas» en «aime» en passant notamment par «do», «mi» et «né» (Luca 2002c). Dans «La Morphologie de la Métamorphose», il est essentiellement basé sur le [o] et le [f] (Luca 2002b). Dans «Lezenia» (“Façons d'être couché”) de Miron Bialoszewski la trace du précurseur sombre est basée sur le morphème «lez-» («couch-»), constitutif d'une série de néologismes et de mots familiers (Bialoszewski 2005). La trace de type postmoderne assure aussi le fonctionnement du «zaoum» khlebnikovien. Dans «Zangiézi», ce sont des répétitions à quelques reprises seulement de groupes sonores de dimensions variées qui transcrivent le système intensif du langage transmental (Khlebnikov 1986). Le fonctionnement sériel de plusieurs textes de ce poète, tels «Zakliatié smiékhom» («La Conjuración par le rire»), «Tchiérnyï lioubir» («L'aimerier noir»), peut procéder aussi d'une déclinaison des racines à grand renfort de néologismes (Khlebnikov 1967a, 1967b). Dans «Dunes», de Marinetti, la trace du précurseur sombre de type postmoderne ne se manifeste pas uniquement à travers les séries d'onomatopées abstraites, mais se traduit aussi visuellement par l'usage d'une police spécifique et de caractères en gras (Marinetti 1987b). Dans le poème intitulé «Wiosenno»

¹¹ «Qui ébranla ces ténèbres, les courba-/les comprit?», «Qui conçut cet abîme et le relança vers le haut?!» (Przybos 2000)

(«Printanièrement»), de Bruno Jasienski, un des fondateurs du futurisme polonais, mouvement sous influence communiste, elle relève de la répétition phonématique et se trouve aussi mise en valeur par la typographie, plus précisément par l'usage des lettres capitales (Jasienski 1972). La trace peut, par ailleurs, s'apparenter à une anagramme, totale ou partielle, ou fonctionner grâce à un renversement de syllabes, comme dans «Iz oulitsy v oulitsou» («De rue en rue») de Vladimir Maïakovski (Maïakovski 2001). Un même texte peut concomitamment présenter des ensembles de type moderne et d'autres de type postmoderne, tout comme des types divers de trace du précurseur sombre.

L'avant-garde relève de l'esthétique du sublime et s'inscrit de ce fait dans la modernité, telle qu'elle est définie par Lyotard. Dans le système de l'avant-garde européenne, deux types se dessinent, l'un moderne, qui inscrit l'imprésentable sur le plan du signifié, et l'autre postmoderne, qui tente de le faire sur le plan du signifiant. Ce deuxième type, jubilatoire en ce qu'il permet de découvrir de «nouvelles règles du jeu», se manifeste à travers une organisation sérielle du texte lu, une organisation qui associe connu et inédit. Les séries sont mises en relation par un précurseur sombre, dont la trace peut être imperceptible à la surface du texte, ou bien visible, de type moderne ou postmoderne. Certes, ces trois cas de figure, de même que les types de série, reflètent des stratégies divergentes au sein de systèmes littéraires hétérogènes. Pour autant, ne sont-ils pas fonction des propriétés spécifiques de la langue dans laquelle est rédigé le texte?

Joanna Peiron (Université de Provence)¹²

¹² Joanna Peiron est allocataire de recherches et monitrice à l'Université de Provence. Elle y enseigne au sein du département de Littérature générale et comparée. Elle a publié, entre autres, *Gombrowicz, écrivain et stratège* (Paris: L'Harmattan, 2002). Elle prépare une thèse sur le poème postmoderne.

Bibliographie

Philosophie, critique littéraire

BERTENS H., *The Idea of the Postmodern: A History*, London-New York: Routledge, 1995.

BAUMAN Z., *Legislators and Interpreters*, Oxford: Basil Blackwell, 1987.

BURKE E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Oxford-New York: Oxford University Press, 1990.

CALINESCU M., FOKKEMA D. (ed.), *Exploring Postmodernism*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamin Publishing Company, 1987.

CONTE J.M., *Unending design. The Forms of Postmodern Poetry*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.

DELEUZE G., *Différence et répétition* (1968), Paris: PUF, coll. «Épiméthée», PUF, 2000.

DOCKER J., *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

HASSAN I., *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus: Ohio State University Press, 1987.

HUTCHEON L.

1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London-New York: Routledge.

1989. *The Politics of Postmodernism*, London-New York: Routledge.

FOKKEMA D., *Literary History, Modernism and Postmodernism*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984.

FOKKEMA D., BERTENS H. (ed.), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986.

JAMESON F., «Postmodernism, or the Culture Logic of Late Capitalism», *New Left Review*, n. 146, 1984.

JENCKS CH., *Le Langage de l'architecture postmoderne*, Paris: Denoël, 1985.

KANT E.,

1980. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764), tr. fr. B. Lortholary, in *Œuvres philosophiques*, I, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

1985. *Critique de la faculté de juger* (1790), tr. fr. J.-R. Ladmiral, M. B. de Launay, J.-M. Vaysse, in *Œuvres philosophiques*, II, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

LONGIN *Du Sublime*, tr. fr. H. Lebegue, Paris: Les Belles Lettres, 1939.

LYOTARD J.-F.

1979. *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris: Minuit.

1988. *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée.

1991. *Leçons sur l'Analytique du sublime (Kant, Critique de la faculté de juger, §§ 23-29)*, Paris: Galilée.

1993. *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (1986), Paris: Librairie générale française, coll. «Biblio essais».

MC HALE B., *Postmodernist Fiction*, London-New York: Routledge, 1987.

PRIGENT CH., *Denis Roche*, Paris: Seghers, 1977.

WEISGERBER J. (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, vol. II, Budapest: Akadémiai Kiado, 1984.

Textes littéraires

BIALOSZEWSKI M.

1959a. «Tłumaczenie sie z tworczości» (“S’expliquer sur la création”), in *Rachunek zachciankowy (Calcul velléitaire)*, Warszawa: PIW.

1959b. «Spowodowanie kwiatu» (“Causer la fleur”), in *Rachunek zachciankowy*, cit.

2005. «Lezenia» (1961) et tr. fr. H. Konicka «Façons d’être couché» in H. Konicka, *La Sainteté du détail infime. L’œuvre de Miron Białoszewski (Varsovie 1922-1983)*, Paris: Presses de l’Université Paris Sorbonne.

ELIOT T.S., «The Waste Land» (1922. in *Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, London, Boston: Faber and Faber, 1969), tr. fr. Pierre Leyris, «La Terre Vaine», in *Poésie*, Paris: Seuil, 1976.

ELUARD P., «L’égalité des sexes» (1924), in *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1990.

JASIENSKI B., «Wiosenno» (1921. in *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, Krakow: Zakł. Nar. Im. Ossolinskich, 1972), tr. fr. R. Legras «Printanièrement» in K. Dedecius, F. Rosset (éds.), *Panorama de la littérature polonaise du XX^e siècle, Poésie, I*, Paris: Noir sur Blanc, 2000.

KHLEBNIKOV V.

1967a. «Zakliatié smiékhom» (1910) et tr. fr. L. Schnitzer «La Conjuración par le rire» in *Choix de poèmes*, éd. bilingue, Paris-Honfleur: Pierre Jean Oswald.

1967b. «Tchiérnyï lioubir» (1913) et tr. fr. L. Schnitzer «L'aimerier noir» in *Choix de poèmes*, cit.

1986. «Zangiézi» (1922. in *Tvoriénia*, Moskva: Soviétski Pisatiél), tr. fr. C. Prigent «Zanguezi» in *La création verbale*, Paris: Christian Bourgois, «TXT», 1980.

LUCA G.

2002a. «Autres secrets du vide et du plein» (1953), in *Héros-Limite*, Paris: Gallimard.

2002b. «La Morphologie de la Métamorphose» (1953), in *Héros-Limite*, cit.

2002c. «Passionément» (1973), in *Héros-Limite*, cit.

MAÏAKOVSKI V.

2000. «150 000 000» (1921) et tr. fr. C. Frioux, «150 000 000» in *Poèmes*, t. 2 (1918-1921), éd. bilingue, Paris: L'Harmattan.

2001. «Iz oulitsy v oulitsou» (1912) et tr. fr. C. Frioux «De rue en rue» in *Vers, 1912-1930*, éd. bilingue, Paris: L'Harmattan.

MARINETTI F.T.

1987a. «Aéroplane Bulgare» (1914), in *Les Mots en liberté futuristes*, Lausanne: L'Âge d'Homme.

1987b. «Dunes» (1914), in *Les Mots en liberté futuristes*, cit.

PRZYBOS J., «Notre Dame» (1937. in *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 1, Krakow: Wyd. Literackie, 1984), tr. fr. R. Legras «Notre Dame» in K. Dedecius, F. Rosset (éds.), *Panorama de la littérature polonaise du XX^e siècle, Poésie, 1*, Paris: Noir sur Blanc, 2000.

ROCHE D., *La poésie est inadmissible*, Paris: Seuil, 1995.

TZARA T.

1975a. «Bilan» (1919), in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris: Flammarion.

1975b. «Boxe I» (1919), in *Œuvres complètes*, t. 1, cit.

1975c. «L'optimisme dévoilé» (1922) in *Œuvres complètes*, t. 1, cit.