

# Du fragment, de la répétition, du rythme, de la permutation, de l'aléatoire et de l'indétermination dans la poésie phonétique et sonore

Bartolomé Ferrando

Numéro 96, printemps 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45708ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ferrando, B. (2007). Du fragment, de la répétition, du rythme, de la permutation, de l'aléatoire et de l'indétermination dans la poésie phonétique et sonore. *Inter*, (96), 51–54.

# Du fragment, de la répétition, du rythme, de la permutation, de l'aléatoire et de l'indétermination dans la poésie phonétique et sonore

par Bartolomé Ferrando

J'ai commencé à faire de la poésie sonore, il y a déjà quelque temps, lorsque j'ai découvert la richesse de ce qui est fragmentaire ; lorsque je me suis rendu compte qu'un morceau d'image, un résidu d'écriture ou quelque son isolé et séparé du reste était aussi intense que la totalité de laquelle il s'était détaché. Déjà, étant étudiant, je l'avais pressenti lorsque j'eus l'occasion de lire *Poisson soluble*, cet écrit surréaliste d'André Breton publié à Paris en 1924. Mais je l'ai véritablement découvert en 1973 dans une exposition de poésie concrète et visuelle, organisée par le Goethe Institut de Barcelone. C'est alors que je pus apprécier le potentiel créatif du fragment, du reste de

matière, de l'éclat de langage. La poésie concrète, comme on le sait, expose et présente des fragments de discours en condensant la phrase en un bloc de syllabes ou de quelques lettres, ou encore en fragments de chacune d'elles. Et ce fut à partir de la découverte de la poésie concrète, de cette architecture plastique du langage écrit, que je me mis à regarder en arrière, vers certaines compositions qui étaient tout aussi fragmentaires bien que beaucoup plus anciennes, et qui avaient été destinées à être récitées et déclamées jusqu'à ce que l'on convienne plus tard de leur donner le nom de « poésie phonétique ». Je veux parler des constructions de Marinetti, Balla,

Depero, Hausmann, Schwitters, Ball, Van Doesburg et tant d'autres qui créèrent la base sur laquelle allaient se construire d'autres façons de faire, et ce, particulièrement en Europe et en Amérique. En ce qui me concerne, je mettrai en évidence, parmi ces auteurs, l'importance aussi bien de Ball et de Schwitters que de Paul Sheerbarth de qui je présenterai un extrait de la composition *Ich liebe dich*, publiée en 1897 :

Kikakoku !  
Ekoralaps !  
Wiso kollipanda opolösa  
Ipasatta ih fúo  
Kikakoku proklinthe petèh  
Nikifili mopa léxio intipaschi  
benakaffro-propsa  
pi ! Propsa pi !  
Jasollu nosaréssa flipsei  
Aukaratto passakrussar kikakoku  
Nupsa pusch ?  
Kikakoku burulu ?  
Futupukke – propsa pi  
Jassollu...

Il est probable que le fragmentaire soit plus réel que cet autre que l'on appelle le continu. « [L]e fragment est un trouble-fête, un discontinu'... » qui vit dans le corps illusoire de ce que nous appelons la continuité. Et nous pouvons affirmer que notre propre vie n'est autre qu'un collage ininterrompu de fragments, de fautes, de changements de direction, d'inversions, de virages, de particules déliées et à la dérive qui commencent et s'achèvent sur leur propre territoire. Le fragment fait plus qu'affirmer, il promet de dire quelque chose qui va plus loin que sa propre affirmation, mais il ne le dit pas : il l'articule, en fait le croquis et le garde ouvert et inachevé, « avec ses arêtes tranchantes »<sup>2</sup>.

Mais tout fragment brille par lui-même et conserve sa propre réalité indépendante de la domination du tout ; il arbore une réalité que je crois plus intense et plus vive que cette autre, articulée, faufilée, enfilée, que nous considérons probablement plus proche, plus intime à notre propre expérience. Cependant, il est habituel que nous laissions de côté le fragmentaire, peut-être parce qu'on le trouve inconsistant ou inachevé, alors que c'est justement cette cassure, cet abîme sur lequel il repose, ce trou dans lequel il reste enfoui, qui lui confère le plus d'intensité : « Grandeur [dit Barthes au sujet de l'œuvre fragmentaire] non de la ruine ou de la promesse, mais grandeur du silence qui suit tout achèvement<sup>3</sup>. » Pour cette raison, on peut dire que le fragment vit sa propre vie corpusculaire entouré et délié du reste des particules, sans être soumis à aucune d'elles ni à aucun point d'ancrage. Chacun montre sa propre différence aux yeux des autres et résiste à être assimilé à la totalité de l'ensemble. L'œuvre fragmentaire se construit sur la dispersion et produit sa parole à partir d'une pluralité de mots indépendants, organisés autour d'une unité irrégulière et asymétrique qui se dilate et se contracte en permanence. Et ces résidus ou morceaux d'écriture et de parole en disent plus que le sens habituel. Ils résonnent autrement, comme jamais on ne les avait entendus, organisés en grumeaux de voix que l'on ne peut cataloguer ni classer, et qui sont pourvus individuellement de leur propre intensité et de leur propre rythme.

Un des poètes d'une époque plus récente influencé par le dadaïsme, et pour qui j'ai toujours eu une grande admiration et une grande sympathie,



fut Ernst Jandl. Né à Vienne en 1925 et grand connaisseur de la poésie concrète, Jandl construisit ses poèmes phonétiques avec des unités minimales de langage, alternant et entremêlant des particules ayant un sens et d'autres non. Ses poèmes flottent dans cette limite, dans cet horizon de résidus, enfouissant les racines du mot dans le magma sonore du langage non codifié, ainsi qu'on peut le voir dans sa pièce *tohuwabohu*, publiée dans les années soixante dans son livre *Launt und Luise*.

tohuwabohu

hu

-

bo

-

hu

-

bo

-

hhu

-

bo

-

otto

-

bo

-

ottto

-

bo

-

ohoo

-

-bo

-

o

babba

babba

toobaba

toobaba

tohuubaba

tohuubaba

tohuwaababa

tohuwaababa

tohuwaboobaba

tohuwaboobaba

tohuwabohuubaba

tohuwabohuubaba

tohuwaboobaba

tohuwaababa

tohuubaba

toobaba

babba

ooha

ooha

ooha

-

uhu

-

ohoo

tot

tut

tat

tot

tu

totuuatatotu

totutaaatotu

totutatootutu

toootutatotu

tut tut

-

tut tut

-

tut tut

-

tut tot

-

hut ab

-

hut ab

-

hut ab

o

oo

ooo

oooo

ooooo

a watta

a watta

a watta

Et si je devais parler de mes propres expériences, je mentionnerais un poème phonétique que je composai au milieu des années quatre-vingt, à l'occasion de l'inauguration d'une exposition de l'artiste peintre ségovienne Fuencisla Francés. Le poème est basé sur la décomposition fragmentaire du nom de l'artiste ainsi que sur des altérations et des changements de position des lettres contenues dans chaque fragment. Puis, j'ajoutai à tout cela divers exercices de répétition, altérés et transformés au moyen de rajouts phonétiques partiels.

La répétition d'un fragment permet d'insister à nouveau sur le même passage, au même moment. Toute répétition est une invitation à sillonner une fois de plus le chemin parcouru pour accumuler la mémoire des faits passés. De plus, la répétition d'un mot fausse le sens de ce dernier, le dissout et le fait disparaître, de telle sorte qu'il se produit une coupure, un arrêt, une interruption dans le discours de la pièce, ce qui engendre à son tour une augmentation de la densité même. Le temps a brisé ses maillons et a adopté une forme circulaire dénuée de centre, là où la continuité a disparu. « Ce qui est répété [nous dit Barthes] est forcément discontinu<sup>4</sup>. » Discontinuité qui est présente et qui construit, comme je le disais plus haut, notre propre expérience et notre propre vie. La discontinuité et la répétition envahissent nos actes, nos mouvements et également, comme le remarquait Michaux, notre propre pensée : « La répétition est l'un des principes qui régissent les mouvements de l'esprit<sup>5</sup>. »

Et, ainsi, sur la base de la fragmentation et de la répétition, j'écrivis cette pièce dont le début donnait ceci :

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn cecn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn cecn cecn cecn cecn

nacn cecn cecn cecn zucn cecn

nacn cecn

nacn cecn

zucn cecn cecn

cecn cecn cecn cecn

cecn cecn cecn cecn

zucn cecn

zucn cecn

cecn cecn cecn cecn

cecn cecn cecn cecn lac

cecn cecn cecn cecn lac

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

nacn cecn

fic fec

fic fec

liiiii

liiiii

laaaaa

laaaaa

luliiiiii

luliiiiii

rannnnnnnn!

Mais pour le poème phonétique que je viens de déclamer, de même que pour tout poème phonétique ou sonore, la pulsion rythmique est très importante. Tout rythme, formé d'une série successive d'accents et d'intensités, de compressions et de libérations, se base et s'appuie sur la pause, le silence, l'intervalle, le vide relatif de mots et de sens dans lequel, telle une petite île, émergent quelques fragments du poème. C'est peut-être pour cela, à cause de l'abondance d'espaces silencieux que contient un poème phonétique ou sonore, que la richesse rythmique est essentielle à tous. Mais en plus de cela, outre cette affirmation, je voudrais rappeler et ajouter ici ce que disait Barthes dans l'un de ses plus remarquables ouvrages : « Sans le rythme, aucun langage n'est possible<sup>6</sup>... »

De plus, ici, dans cette pièce phonétique, les grumeaux de mots dansent au rythme de la respiration du poète. La poésie orale maintient une étroite relation avec le rythme interne du récitant. Parfois même, tout le corps de ce dernier seconde cette danse par le biais de multiples mouvements des mains, des bras, du corps ou de la tête. Une danse rythmique de sons qui se trouve être, dans certains cas, une danse de gestes basée sur des structures de répétition et de variation. Des structures, tantôt ouvertes tantôt fermées, qui sont considérées plus dynamiques et plus excitantes dans la mesure où le nombre de variations contenues augmente, lui permettant ainsi d'abandonner l'immobilité et l'imposition de la répétition rythmique à l'identique.

Selon Dewey, « le rythme de la nature induisit l'homme à mettre un rythme sur les changements qui n'en possédaient pas ». Le rythme phonético-gestuel dont nous parlons devrait supposément être ancré dans le rythme réel de la nature et même modelé par lui. Peut-être le corps du poète devrait-il se sentir le prolongateur de l'événement rythmique de la nature et de l'animal ? La respiration et le geste de ce dernier s'en trouveraient ainsi fauflés et apparentés à cet autre rythme, présent dans n'importe quelle durée ou période de temps. Les grumeaux de voix ne sauraient vivre ni respirer éloignés de l'ordre aléatoire de la nature, emplies d'asymétries, d'accélération et d'arythmies. De telle sorte que le poème sonore serait vivant.

Parallèlement à la défense du fragmentaire, de la répétition et du rythme, présents dans la pièce que j'ai composée, je voudrais souligner aussi le soutien de la permutation que j'utilise souvent dans mes pièces. La permutation, en tant qu'élément de création artistique, est présente aussi bien dans certaines pièces de Merz de Kurt Schwitters que dans la poésie concrète de Noigandres, de Ferdinand Kriwet et de Franz Mon, ou encore dans la poésie sonore de Gerhard Rühm et de Brion Gysin, entre autres. Personnellement, j'ai écrit une pièce à la fin des années quatre-vingt, sous l'influence certaine de *I Am that I Am* de Brion Gysin. En effet, je pris trois phrases toutes faites et distantes les unes des autres, et je fis une composition basée sur la séparation et le regroupement des mots de chaque phrase, créant ainsi de nouveaux mots qui entrecroisaient et biaisaient le sens initial des premiers, les conduisant ainsi sur le chemin de l'absurde. Les mots employés conservent à tout moment leurs sens linguistiques et seulement en de rares moments ils se décomposent et donnent lieu à des volutes phonético-sonores. Ainsi, j'ai choisi, non sans une certaine dose d'humour, un extrait de mon *Poema permutacional* que je formulerai de la sorte :

con el rabo entre las piernas  
 con el rabo entre las piernas  
 con las piernas entre el rabo  
 la cabra siempre tira al monte  
 entre con las piernas, el rabo  
 entre con las piernas, las piernas  
 dios los cría y ellos se juntan !  
 dios los cría, dios los cría  
 con el entre, las piernas, el rabo  
 con el rabo, el rabo, el entre  
 el monte siempre tira a la cabra !  
 tira, tira la cabra a la cabra  
 ellos los crían y dios se junta  
 entre el rabo, el rabo, el rabo  
 tira, tira siempre, siempre

la cabra la cabra el monte, el monte  
 entre las piernas, las piernas el entre  
 ellos se crían y dios los junta  
 dios, dios cría, cría !  
 la cabra tira el monte tira  
 con piernas con piernas con piernas  
 el siempre monte, monte a la cabra  
 con rabo con piernas con rabo con....  
 dios, dios! se juntan, se juntan !  
 las piernas entre el rabo con piernas  
 las piernas con rabo las piernas  
 el siempre tira monte al monte!  
 la cabra ti al monte ra !  
 la cabra ra al siempre ca !  
 ti y ca siempre al siempre !  
 ti y ca cabra a cabra  
 y ellos crían dios y ellos  
 con el rabo entre entre  
 y ellos juntan ellos y dios  
 con el rabo entre con el rabo  
 abracamonte monte cabra el rabo entre el rabo  
 abracamonte tiracabra el rabo con el rabo con el rabo...



Je voudrais également présenter une nouvelle composition, celle-ci de 2002, dans laquelle la fragmentation, la répétition, le rythme et la permutation sont côte à côte à l'intérieur d'une pièce, intitulée *Bushaznarblair*, dont voici un extrait :

La cata pi	la cata rá	
La cata pi	la cata rá	
La cata pi blé	la cata rá	
La cata pi blé	la cata rá	
La cata bu blé	la cata rá	
La cata blé	la cata narr	
La cata blé	la cata narr	
La cata pi bu blé	la cata narr	
La cata pi bu blé	la cata narr	

  

Naz	naz	
Naz	naz	naz
Raz	naz	
Raz	naz	naz
Raz	raz	raz

  

Raz	tomari	totablé
Raz	tomari	jotablé
Raz	totari	jotató
Raz	tobleri	jotató
Raz	tobleri	jotatú

Brrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrag  
 Azrimana  
 Azrimana  
 Azrimanatato bleka  
 Azrimanatato bleka  
 Azrimanatato azbleka  
 Azrimanatato aztobleka  
 Azrimanatato aztobuleka  
 Azrimanatobleka aztobleka aztobuleka buuuuuuuuu  
 Azrimanatobleka aztobleka aztobuleka buuuuuuuuuu blé !

La cata pi	la cata rá	
La cata pi	la cata rá	
La cata bu blé	la cata rá	
La cata pi bu blé	la cata narr	
La cata pi bu blé	la cata narr	
La cata narr		
La cata narr		

Ce fut à partir de cette année-là, 2002, que je commençai à m'intéresser à la création de poèmes sonores aléatoires, afin d'aller plus loin que la déclamation d'un texte écrit et prédéterminé avec précision.

Lorsqu'on pratique l'aléatoire, on dispose toujours de certains éléments préalables, connus, déterminés d'avance à être exposés à une syntaxe ouverte, non déterminée. Le terme *aléatoire* fut employé pour la première fois par Pierre Boulez afin de « décrire les opérations du hasard les mieux adaptées »<sup>8</sup>, chose qui pour Cage se nommerait « hasard domestique ». Mais l'aléatoire était déjà présent dans bien des œuvres dadaïstes et surréalistes telles que le langage Zaum ou transcendantal de Klebnikov ou dans les compositions de peinture-écriture de Henri Michaux. De plus, l'aléatoire est présent dans notre propre perception, dans notre pensée et dans notre conscience. Nietzsche l'écrivit ainsi : « Nous avons tous une conscience et une vision subordonnée à des facteurs aléatoires<sup>9</sup>. » De la même façon, nous pourrions dire que l'ordre du naturel n'est pas étranger à la notion d'aléatoire. C'est pourquoi nous pouvons affirmer que l'aléatoire vit obligatoirement avec notre propre expérience. Nous sommes immergés dans l'aléatoire, bien que d'habitude nous essayions de le domestiquer et de le diriger le plus possible pour ne pas nous sentir affectés par ce qui peut arriver d'imprévisible ou d'éventuel. Face à cela, l'exposition et la manifestation d'un art aléatoire invitent et installent l'autre, le récepteur, à adopter une position plus ouverte perceptivement et, je pense, également plus créative, puisqu'il s'agit de faire face à quelque chose de partiellement imprévisible et d'encore jamais entendu, raison pour laquelle il dispose de moins de codes fixes de lecture et d'interprétation.

Cependant, la dernière pièce que je voudrais présenter, celle qui m'ouvrit les portes de ce qu'actuellement je suis en train de réaliser dans le champ de la poésie sonore, se situerait plutôt entre l'aléatoire et l'indétermination. Si dans l'exercice de l'aléatoire on a en tête et connaît les éléments que l'on va utiliser, dans l'indétermination, ils ne sont pas prévus. Devant l'indéterminé, n'importe quoi peut surgir ou se produire. L'œuvre indéterminée est une forme ouverte. La circulation du possible est beaucoup plus générale que dans l'aléatoire, car la détermination préalable des éléments dans l'exercice de l'aléatoire limite les intersections et les croisements. La partition de la pièce *Gritos*, que je veux présenter, est composée de traits et de dessins de ma propre main jusqu'à trois fois superposés, ce qui donne lieu à diverses traversées et lignes de croisement qui, bien qu'elles constituent un élément connu, m'invitent et m'incitent à parcourir l'inconnu, proche de l'exercice de l'indéterminé. Dans l'indétermination, il n'est pas d'ordre, de même que l'on ne dispose pas d'un sens préalable. Pourtant, dans ma composition *Gritos*, il y a un ordre, mais il est tellement vague et imprécis qu'il ne m'oblige pas à réaliser de trajets ni de trajectoires définis. Le sujet est présent, mais il s'éloigne et s'échappe à lui-même en direction d'espaces et de lieux qu'il ignore et n'a jamais pris en considération. Si au départ, devant la structure ouverte de la pièce, le poète affronte l'indéterminé imminent, la déclaration le conduit et le place, tout de suite, à l'intérieur d'autres aires dans lesquelles l'indétermination est particulièrement présente. C'est pourquoi l'on peut affirmer que ce qui est dit frôle, ou du moins aperçoit, cet inconnu situé au-delà du sujet. Et je reprendrai ici les mots de Joseph Beuys qui affirma dans l'un de ses livres dialogués que « la forme ouverte et l'indétermination de l'action sont fondamentales »<sup>10</sup>. ■

#### Notes

- 1 Roland Barthes, *Le grain de la voix, entretiens (1962-1980)*, Paris, du Seuil, 1981, p. 198.
- 2 Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila Ediciones, 1970, p. 482. (Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 452. [NdT])
- 3 Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*, Barcelona y Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1987, p. 271. (Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, essais critiques IV*, Paris, du Seuil, 1984, p. 255. [NdT])
- 4 Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, essais critiques III*, Paris, du Seuil, 1982, p. 199.
- 5 Henri Michaux, *Escritos sobre pintura*, Murcia, Ediciones del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000, p. 31.
- 6 Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, essais critiques III, op. cit.*, p. 220.
- 7 John Dewey, *El arte como experiencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 132.
- 8 Richard Kostelanetz, *Conversations avec Cage*, Paris, des Syrtes, 2000, p. 25.
- 9 Gillo Dorfles, *Fatti e fattoidi*, Vicenza, Neri Pozza editore, 1997, p. 81.
- 10 Joseph Beuys, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Paris, L'Arche Éditeur, 1988, p. 143.

