

La structure souple de Bartolomé Ferrando Entrevue

Francis O'Shaughnessy

Number 116, Winter 2014

Transférer l'expérience

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71302ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

O'Shaughnessy, F. (2014). La structure souple de Bartolomé Ferrando :
entrevue. *Inter*, (116), 84–86.

LA STRUCTURE SOUPLE DE **BARTOLOMÉ FERRANDO**

► FRANCIS O'SHAUGHNESSY



Les investigations de Bartolomé Ferrando gravitent dans la sphère de la poésie visuelle et sonore. Jonglant entre la dimension du langage parlé et la dimension musicale, il matérialise sa voix et ses gestes aux rythmes de « partitions » d'objets. Il est professeur en art intermédia à la Faculté des beaux-arts de Valence. Il a présenté un nombre considérable de performances et d'installations à travers le monde et a rédigé plusieurs ouvrages sur la performance. Il vit et travaille à Valence, en Espagne.

> Bartolomé Ferrando, Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Saguenay, 2009. Photos : Valérie Lavoie.

Francis O'Shaughnessy : Pourriez-vous me décrire brièvement l'historique de vos productions artistiques afin que je comprenne votre cheminement et la compréhension que vous avez de la performance ? J'aimerais connaître les influences (contextuelles) qui vous ont amené à faire ce que vous faites aujourd'hui.

Bartolomé Ferrando : Lorsque j'étais étudiant à Barcelone, j'ai fait la connaissance de Wolf Vostell. Il faisait la présentation de ses performances collectives qu'il avait exécutées lors de différents événements. En 1973, pendant les années « happening », je me suis orienté en art performance. Lors de ma première intervention, j'ai improvisé avec une flûte traversière dans une station de métro. J'avais déposé devant moi une pancarte portant l'inscription : « Je ne demande pas d'argent. » Plusieurs personnes se sont intéressées à mon intervention. Par la suite, des peintres se sont joints à moi pour réaliser des actions qui alliaient peinture et musique improvisées. De retour à Valence, j'ai accompli des actions performatives avec l'écriture. *Poème pour être tapé* était une intervention au cours de laquelle les gens devaient piétiner le poème. J'utilisais l'écriture pour parler de l'espace ou d'un sujet en particulier. Par la suite, j'ai commencé à travailler avec un ami. Nous faisons des pièces à partir de propos de Fluxus ou de postFluxus. Nous avons publié une revue qui s'intitulait *Texto poético*. Dans la revue, ces propos poétiques s'arrimaient à de la poésie visuelle. Mes interventions performatives étaient simples, courtes et liées à la poésie ; rarement à la peinture ou au théâtre. Aujourd'hui, ça fait 24 ans que j'enseigne et je continue de faire de la performance.

Dans quelle sphère de la performance travaillez-vous ?

La sphère artistique dans laquelle je travaille est un mélange de poésie et d'action. Je préfère l'emploi du terme « performance poétique » plutôt que « poésie-action ». Selon moi, « poésie-action » est un terme un peu trop déterminé par le texte et employé d'une manière historique ou traditionnelle. Avec « performance poétique », il y a le texte et le mot, ou bien une sonorité qui ne réfère pas à une langue précise. C'est comme un corps qui crie et qui danse en même temps. Mon travail actuel expérimente des sonorités dont nous ne connaissons pas le texte. Il y a plutôt des gestes et des cris.

Avez-vous une méthodologie pour construire une performance ?

Je travaille avec des images poétiques qui font surgir des idées. Parfois, à la suite de la lecture d'un ouvrage, je dessine des rapports langagiers et découvre la possibilité de faire quelque chose (artistiquement parlant). Je travaille à partir de 45 000 images poétiques trouvées dans des livres que je conserve dans mon ordinateur.

Êtes-vous un artiste qui performe à l'intérieur d'une partition rigoureuse ou davantage dans un contexte de disponibilité du présent ?

Lorsque je lis un texte, j'essaie de le lire avec le plus de rigueur possible. Je le caractérise alors comme étant une pièce phonétique qui

a des rapprochements avec la poésie action. Aujourd'hui je n'agis guère dans une structure « fixe » pour accomplir mes interventions artistiques. J'essaie de découvrir « autre chose », ce qui m'est inconnu. Une performance ne porte pas sur le *quoi* de ce qui va se produire, mais sur le *comment*, c'est-à-dire sur la modalité (du dire ou de l'entendre) et non sur l'objet. L'« ouverture » donne des possibilités de découvrir d'autres manières de faire. La structure fixe ne me donnerait pas la possibilité de faire de l'improvisation.

Quelle est votre ligne directrice en performance ? Avez-vous une thématique de travail ?

Je n'ai pas de thématique de travail. S'il y en a une, je la découvre à partir de l'idée. La thématique ne conditionne pas l'idée. La thématique, ça vient avec le travail. D'abord, je découvre sur quoi travailler et après je dis : « Voilà, c'est la thématique ! » Ce n'est pas la thématique qui me guide, mais bien le processus d'une action. Parfois une thématique t'oblige à fonctionner selon des formules ou des concepts. Je pense qu'il est important de trouver « quelque chose » en soi-même à travers son action. Lorsque tu t'obliges à suivre une thématique précise, il en découle une construction corporelle et mentale. Cela ne m'intéresse pas.

Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, l'improvisation s'actualise avec l'émergence d'expressions artistiques telles que le free jazz (Ornette Coleman et Cecil Taylor), les performances happening du groupe Fluxus, les expérimentations en danse (Pina Bausch) et le théâtre postdramatique. L'improvisation exercée par des artistes de la modernité et de la postmodernité tente d'intégrer des propositions aux formes mouvantes du réel. Quelle est votre définition de l'improvisation en performance ?

Pour ma part, j'aime l'idée d'une improvisation « sonore », car elle permet de découvrir des territoires inconnus. Je fais allusion aux improvisations limitées et liées à l'aléatoire. Dans un premier temps, le sujet improvise avec des éléments qu'il connaît et qu'il agence à sa guise. Dans un deuxième temps, ce n'est pas le sujet qui contrôle l'improvisation, c'est l'improvisation en soi qui se résout elle-même. Dans mes performances, je me situe entre l'aléatoire et l'indétermination, c'est-à-dire qu'il y a des éléments que je connais et d'autres non.

Quels sont les moments dans une performance où vous utilisez l'improvisation comme outil ?

Si on « emploie » l'improvisation, on ne fait pas l'usage de sa nature propre. On s'« introduit » dans l'improvisation, c'est différent. Dans le free jazz, Cecil Taylor se perd lui-même dans son improvisation. C'est extraordinaire !

L'improvisation est comme l'apprentissage d'une langue. Comment pouvons-nous développer des réflexes langagiers d'improvisation ?

Je ne suis pas sûr de cette affirmation, car l'improvisation t'introduit, comme je l'ai dit, dans des espaces que tu ne connais pas. Tu ne t'in-

troduis pas pour contrôler, pour apprendre ou pour connaître ces espaces. Tu t'introduis dans ces espaces pour te « dissoudre ». Je ne sais pas s'il y a un apprentissage dans une dissolution. L'improvisation, c'est lorsque tu te dissous.

Comment fait-on pour développer une disponibilité dans le présent ?

Je fais des exercices pour vider ma pensée. Il s'agit de ne pas penser. C'est une chose que j'ai apprise de Fluxus et de Marina Abramović. Ce sont des exercices pour éviter la pensée. La question qu'il faut se poser est : comment être dans un ici et maintenant sans une (auto)détermination mentale à cet instant ? C'est se sentir « vide » dans un moment qui passe. C'est sentir une présence non pas du corps plein, mais du corps vidé.

Qu'arrive-il lorsqu'on n'essaie pas de tout maîtriser, lorsqu'on agit dans des espaces fragiles de l'art vivant ?

Je pense qu'il faut travailler avec une idée et non pas uniquement travailler avec l'improvisation. C'est ce que je critique souvent. C'est une idée qui est là et contenue. La recherche de l'idée, c'est ce qui m'intéresse. C'est une recherche sur soi-même. Ce n'est pas facile. C'est un peu la maladie de la performance, car les artistes font parfois « n'importe quoi ». Je n'aime pas voir des improvisations qui supposent n'importe quoi. Je pense que lorsqu'on fait une action, ce n'est pas uniquement pour soi-même ; c'est aussi pour l'autre qui regarde l'action. Mais cet « autre » ne lit pas notre idée ; il perçoit quelque chose qui « unit » les actions entre elles. Je suis défenseur de l'idée, ce qui me semble nécessaire pour la création d'une performance. Voilà tout !

Dans l'improvisation, il y a une fragilité. L'improvisation permet de nous découvrir. Y a-t-il eu dans vos performances des moments d'improvisation qui ont mené à des moments magiques ou marquants ?

Oui. Je vais te donner l'exemple de l'artiste japonais Seiji Shimoda. Il fait souvent une performance dans laquelle il contourne une table. Même s'il « contrôle » tout, il y a des éléments « souples » qui y figurent. Shimoda fait une action dans laquelle il connaît bien la structure ; malgré cela, il y a un « apparaître » magique qui, chaque fois, émane de sa pièce. C'est une structure souple et ouverte qui permet de faire ressortir cette dérivation surprenante avec un bras, un pied, une tension, une partie du corps, etc. C'est parfois curieux, car ce sont des pièces que nous avons vues plusieurs fois.

Y a-t-il une manière pour se préparer à improviser ?

Se préparer à une improvisation est un travail physique et mental. Il faut être souple et non pas rigide avec soi-même. La rigidité ne fonctionne pas puisqu'elle t'introduit malgré toi dans une structure qui te domine. Selon moi, on peut se manifester dans une structure préparée et être souple en même temps.

Que faites-vous lorsque vous êtes en moment d'improvisation et que rien ne semble venir ?

Autrefois, j'étais énervé lorsque quelque chose ne fonctionnait pas. Maintenant, si ça

ne fonctionne pas, je fais autre chose. Il faut réussir à se débrouiller dans un espace avec une non-rigidité.

Depuis la naissance de la performance, le rire est un élément que les artistes insèrent souvent à leur insu dans leurs activités. Au Québec, la plupart des artistes de cette discipline consacrent involontairement dans leurs travaux des volets sur le rire. À la suite d'entretiens avec des artistes, j'en déduis que le rire n'est nullement un facteur considéré dans leur travail parce que le rire réinterroge le sérieux du faire. Le rire occupe toutefois une place importante à un certain niveau puisqu'il est courant de voir, lors de prestations performatives, des spectateurs y succomber. Qu'est-ce qui cause le rire en performance ?

Bien que je ne préconise pas l'intention de provoquer le rire, je suis un partisan de l'utilisation de l'humour dans la performance. L'humour n'est pas général ou universel. Il y a des façons de faire de l'humour qui peuvent être comprises dans un pays et pas dans un autre. C'est génial, le rire, mais, à mon avis, il ne faut pas le provoquer. Le rire, c'est la fée de l'humour. Les dadaïstes ont défendu l'humour comme manière efficace de toucher l'autre. Parfois l'humour peut se transmettre sans faire rire. Dans ce cas-là, le spectateur peut sourire ou désirer un rire qui n'arrive pas. Un rire voilé ? L'humour est important et utile. Et cette « utilité » est efficace lorsque tu déclenches un rire, un sourire et même un rire voilé. Le rire se produit de toute façon sans l'intention de se manifester.

Vous arrive-t-il de faire des actions préméditées pour rendre ludique un geste ou une performance ?

Parfois, tu as des idées et tu es persuadé qu'elles provoqueront un rire assuré, cela sans avoir nécessairement l'intention d'en provoquer un. Souvent, cela ne provoque rien. Il peut arriver

que tu fasses une pièce relativement sérieuse et, finalement, l'humour est au rendez-vous.

Croyez-vous que le public a besoin du rire dans la performance aujourd'hui, c'est-à-dire qu'il a besoin d'aspects ludiques pour que la performance soit appréciée ?

Mais pourquoi utiliser obligatoirement l'humour ? Je suis un partisan de l'utilisation de l'humour, mais je pense qu'on n'en a pas besoin nécessairement. La performance n'est pas un spectacle pour amuser les autres.

Lorsqu'un performeur élabore une narration performative, son imagination édifie plusieurs associations d'idées éclatées qui peuvent se rapprocher de l'état du rêve. L'artiste cherche des moyens créatifs de matérialiser ses imaginations dans le monde réel. C'est une logique singulière qui peut surprendre l'auditoire lorsque ces actions rencontrent certaines formes d'aliénation et de folie. En prestation, le performeur nous propose diverses compositions d'idées qui mettent de l'avant un raisonnement non conformiste. Les bizarreries, la répétition et l'effet boule de neige peuvent refléter les mésaventures que nous vivons en rêve. En performance, il y a souvent l'image du rêve qui se mélange à la réalité. Dans votre pratique artistique, y a-t-il des paramètres qui se rapprochent du rêve ?

Non, pas dans mon cas. Je pense que le rêve, c'est quelque chose qui est bien ancré dans l'inconscient de l'homme. Historiquement, le rêve avait un rapport au désir. On dit qu'on peut lire un rêve d'une manière précise et donner un symbolisme à chaque rêve. Le rêve est plus intimiste que des symboles généraux que la société lui donne. Le surréalisme n'est pas la transposition de l'inconscient. Freud s'était opposé à ça. Utiliser une idée que tu as eue en rêve n'est pas le rêve.

Lorsque vous utilisez l'oralité, est-ce pour l'esthétique du langage ou dans un but précis

de communiquer quelque chose à votre public ?

Ce n'est pas pour l'esthétique du langage ou dans un but précis de communiquer quelque chose ; c'est un travail sur l'inconnu. C'est une découverte de soi, et de l'autre aussi.

Lorsque vous utilisez l'oralité, récitez-vous un texte qu'on lit ou êtes-vous davantage une personne qui improvise par la parole du moment présent ?

Parfois, j'aime bien faire apparaître un texte en récitant des lettres. Dans le processus performatif, nous pouvons entrevoir un discours ou une partition. Au début de l'action, c'est une lecture où l'on ne comprend rien du tout. Lentement, certaines personnes décodent une phrase ou des fragments décomposés.

Quelle est la substance de vos récits ?

Je travaille sur le rythme. Des fois, sans le mot. C'est un travail sur la mécanique. Il n'y a pas un point précis.

Votre poésie-action joue-t-elle parfois entre le dit et le chanté ?

Oui. C'est lorsque tu coupes le mot que tu te vois entraîné dans une ambivalence entre l'écrit et le cri. Tu n'utilises pas un mot précis et tu ne construis pas deux mots. Tu prononces un texte qui n'est pas un texte. C'est un mélange bizarre. Tu chantes sans chanter. Tu pleures sans pleurer. Tu cries sans crier. Tu dis sans dire. La communication est une imposition. Lorsque tu dis quelque chose à l'autre, cette chose s'impose. Or, quand tu dis sans dire, le rien s'impose. Il n'y a pas une intention de communiquer. Il y a une intention d'articuler. Cette articulation, c'est l'échange et ce n'est pas l'échange. C'est le rire et ce n'est pas le rire. C'est le mot sans le mot.

Quel est le risque ou la signification du risque en performance aujourd'hui ?

Je pense qu'il faut travailler l'idée. C'est un travail de conscience sur soi-même. L'absence d'idée reflète les performances du genre « n'importe quoi ». La performance qui devient un spectacle ne m'intéresse pas. Si la performance devient un spectacle, c'est le spectacle qui commande la performance. C'est l'éblouissement du spectacle. Quand tu travailles une performance sans idée, c'est n'importe quoi. Josette Féral a dit : « Une performance n'a pas de sens, mais produit du sens. » L'improvisation, sans idée, ne produit pas de sens. Il y a un rapport avec la narration qui t'oblige à la suivre. Toutefois, le spectateur n'est pas obligé de suivre n'importe quoi. Umberto Eco énonçait : « Il n'y a pas une ligne déterminée à suivre. » ◀



FRANCIS O'SHAUGHNESSY est un artiste québécois en arts visuels. Actuellement au doctorat en études et pratiques des arts, il analyse le haïku performatif et le dépassement de la lettre d'amour. Il vit et étudie à Montréal, au Canada.