

## Vers l'improvisation orale

Bartolomé Ferrando

Numéro 137, printemps 2021

Pratiques du silence, du son et de l'oralité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/95943ac>

[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. (2021). Vers l'improvisation orale. *Inter*, (137), 50–53.

# VERS L'IMPROVISATION ORALE

BARTOLOMÉ FERRANDO

La poésie phonétique est un recours  
à la plus profonde alchimie du mot<sup>1</sup>.

Hans Richter

La poésie sonore constitue un  
territoire intermédiaire entre poésie,  
musique, danse, peinture, unies  
par un rituel où elles se fondent  
en faisceau expressif sous le primat  
du corps-sonore<sup>2</sup>.

Paul Zumthor

Le langage dadaïste de Hugo Ball  
ou de Schwitters est une sorte de  
mixage schizo de tous les langages  
possibles, de tous les vocabulaires,  
de tous les phonèmes, de tous les  
sons, tels qu'ils se pratiquent ou  
s'échangent à travers le monde<sup>3</sup>.

Jean-Jacques Lebel  
et Arnaud Labelle-Rojoux

1 Notre traduction. Hans Richter, *Historia del Dadáismo*, Nueva Visión, 1973, p. 45.

2 Paul Zumthor, « Une poésie de l'espace », dans Vincent Barras et Nicolas Zubrugg (dir.), *Poésies sonores*, Contrechamps, 1992, p. 16.

3 Jean-Jacques Lebel et Arnaud Labelle-Rojoux, *Poésie directe*, Opus International, 1994, p. 15.

Depuis longtemps, je suis attiré par les idées de composition basées sur des fragments issus de la décomposition du langage écrit. Des fragments qui s'articulent entre eux dans une poésie concrète et visuelle, et qui, lorsqu'ils sont verbalisés, produisent des sons et des bruits que je n'ai jamais entendus auparavant. C'est une expérience qui me fait entrer dans un territoire étrange, où des morceaux de mots fusent dans toutes les directions, visant à dire sans vouloir communiquer quoi que ce soit de concret. Ce sont des fragments entourés de silence, comme si les sons flottaient enveloppés de vide. Mais comme ces sons et ces bruits proviennent de la destruction du langage, parfois se trouve une infime référence à quelque chose de connu, à un fait, à un objet ou à une situation à laquelle ils semblent s'accrocher, à laquelle ils seraient suspendus.

Une des premières pièces que j'ai écrites en 1982 portait le titre d'*Un cierto tiempo de desconcierto* (*Un certain temps déconcertant*). Dans cette pièce, la fragmentation était déjà liée à l'idée de répétition. Ainsi, un morceau de mot dansait sans relâche en produisant son propre son. Moyennant la répétition, le fragment sonore dissolvait dans son action n'importe quel sens qui aurait pu le relier à la parole d'origine ou même à un fragment de celle-ci. Aussi, petit à petit, presque sans m'en rendre compte, j'ai commencé à utiliser la fragmentation et la répétition dans mes pièces phonétiques. J'examinais la structure de chacune des pièces pour lui donner une forme précise travaillée, très déterminée, qui dessinerait un chemin à suivre et dont je devrais à peine m'éloigner durant la performance.

Je me suis rendu compte qu'il existait de nombreuses variations entre mes différentes lectures phonétiques. Certaines d'entre elles me semblaient réussies, tandis que d'autres interprétations du même poème m'intéressaient moins. Cette différence tenait à une question de rythme, de pulsion rythmique. Sur cette base, par l'écoute interne et l'attention accordée à ma propre respiration, par l'utilisation contrastée de pauses et de silences, j'ai pu convertir une lecture simple en une autre façon de lire et de dire, proche d'un concert. J'ai à la fois pu transformer la rigidité de la structure en quelque chose d'un peu plus flexible et plus souple, et transmuter la proposition poétique en une pièce dotée de la capacité d'être perçue avec attention par l'oreille de celui qui écoute.

Mais la souplesse et l'élasticité de la structure de la composition, à un moment, m'ont semblé insuffisantes. Les pièces que je construisais m'étouffaient peu à peu parce que la structure des poèmes phonétiques que je produisais répétait inévitablement mes goûts, ma façon d'agir et ma façon de percevoir les événements. Réciter mon propre poème, c'était refaire un parcours que je connaissais déjà à l'avance ; c'était marcher dans des sentiers qui avaient la même odeur et la même humidité. J'ai alors pensé que, si je prenais ces fragments ou des morceaux de mots initiaux et les laissais tomber au hasard sur n'importe quelle surface, ils seraient capables de montrer par eux-mêmes une organisation particulière. Organisation ou, peut-être, désorganisation, même si j'ai constaté que toute désorganisation est en elle-même une forme d'organisation. En faisant cela, j'ouvrais la composition au jeu du hasard, j'évitais largement la présence trop insistante du poète, son empreinte, ses goûts ; mon intention était d'arrêter d'envahir excessivement le territoire de l'autre avec mes idées et mes appréciations. Je comprends l'art, en général, comme un instrument de transformation de soi-même et de l'autre, et je pense que la transformation de l'autre est plus intense quand elle trouve son origine dans sa réflexion personnelle et peut évoluer sans une identification à l'émetteur. Et donc, peu à peu, je me suis éloigné de l'idée de structure, ou du moins de l'idée que l'ensemble de la composition sonore devait être structuré. C'est pourquoi, dans les dernières compositions, je ne retiens que l'idée générale d'une pièce, ou son point de départ, ou bien encore l'idée ou la présence d'un point d'ancrage autour duquel tourne la totalité de la pièce sonore, afin que l'aléatoire module en grande partie la composition sonore.

Le saut principal, je l'ai fait quand je suis passé de la lecture d'un poème sonore qui était écrit à la déclamation d'un poème sans texte qui ne s'articulait que dans l'improvisation. C'était un changement difficile et compliqué. D'abord, je composais une partition avec mes propres gestes afin de créer une sorte d'écriture gestuelle. La lecture ouverte à partir de ma propre gestualité se faisait par des sons et des cris, probablement proches de ceux que produisent certains langages primitifs, où le codage était absent. Je dois dire que, par cette lecture, je me rapprochais quelquefois de moi-même mais, à d'autres moments, je semblais m'en éloigner ;

par cette distance, j'entrais dans des territoires que je ne connaissais pas. Il me semblait que les espaces sonores que je rencontrais contenaient des points communs avec moi-même, mais en même temps ils renfermaient d'autres nuances qui m'échappaient ; qui, c'est certain, ne m'appartenaient pas. C'était comme si j'arrachais des bouchées de sons et de bruits d'un magma acoustique général dans lequel, partiellement, je me découvrais. L'expérience était si riche qu'à chaque fois que je parcourais visuellement les traits gestuels de la partition, il y avait des sons divergents ou convergents de ceux de la lecture précédente. C'était comme si ces lignes entremêlées, produites par des mouvements gestuels, n'épuisaient jamais leurs possibilités de lecture ou de décodage.

Actuellement, je pratique d'une part l'improvisation sonore, basée sur ma gestualité et sur la forme d'objets quotidiens que je manipule en même temps, pour ainsi essayer peu à peu de construire et d'interpréter en direct une certaine forme de composition objectuelle. D'autre part, loin de ce que je viens de dire, je travaille des improvisations orales en conjonction avec des improvisations de musiciens ou de danseurs. De cette manière, il y a une double improvisation qui exige une double écoute : je prête attention à la teneur de l'improvisation de mes partenaires et j'improvise en conséquence ; de même mes partenaires construisent leur propre improvisation sur la base d'une écoute de ce que je suis en train d'improviser. Le discours aléatoire du langage est mêlé à des mouvements gestuels ou à des sons. Deux lignes, sonores ou visuelles, se croisent, associant des éléments irrationnels aux éléments rationnels dans le travail d'improvisation. Des bruits, des sons ou des gestes se mêlent à des balbutiements, des murmures et des cris métalliques. Les mots ne parlent plus ; ils ne font que craquer, ramper ou disparaître.