

Entre l'écriture et l'action

Bartolomé Ferrando

Numéro 118, automne 2014

Avant l'oeuvre : préparatifs & partitions

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/72592ac>

[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. (2014). Entre l'écriture et l'action. *Inter*, (118), 38–40.

ENTRE L'ÉCRITURE ET L'ACTION

► BARTOLOMÉ FERRANDO

J'ai eu l'occasion de m'initier à la connaissance de la poésie concrète et visuelle en 1973 à Barcelone, lors d'une exposition organisée par le Goethe Institut de cette ville. Ce fut à partir de ce moment-là que ma relation avec la notion d'écriture a complètement changé. J'étais très intéressé aux idées sur le langage écrit relativement à la poésie concrète, par exemple la volonté de rupture du discours, son caractère synthétique, la prédilection pour l'espace blanc ou le non-écrit et la considération de la lettre comme matière qu'on peut traiter et sur laquelle on peut intervenir de mille manières, ce qui allait beaucoup plus loin que ce qui était permis par le calligramme, l'acrostiche et le lipogramme classiques, trop ancrés dans la représentation. Cette façon de faire, celle de la poésie concrète, composait avec le langage écrit par des densités, des architectures et des disséminations de lettres, là où la répétition, la superposition et l'inversion étaient présentes en forme de continuité. Dans cette façon de faire, parfois, des variantes typographiques se donnaient la main, s'entrecroisaient, s'appuyaient les unes sur les autres ou se heurtaient entre elles, ce qui donnait lieu à des textures et des constructions jamais vues, proches d'une composition strictement plastique. L'écriture se convertissait de cette façon en une espèce d'être vivant qui bougeait dans toutes les directions, loin de la rigidité de la ligne et de l'obligation, loin de l'imposition que la représentation imprimait.

Cette même année, je me suis aussi intéressé à l'expérience artistique de Fluxus, à la suite de quelques conférences de Wolf Vostell sur le happening, données dans la même ville. La défense manifestée par Fluxus concernant la simplicité, le détail, l'insignifiance, l'humour, le jeu et l'élimination de la distance entre la pratique artistique et l'exercice du quotidien m'a démontré, à ce moment-là, une autre manière de faire en art, ce qui m'a beaucoup séduit.

C'est à partir de ce *momento* que j'ai entrepris deux parcours créatifs, simultanément : j'ai commencé à faire de petites compositions de poésie concrète et visuelle et, en même temps, en collaboration avec un jeune peintre catalan que j'ai connu à Barcelone, Jordi Trapero, j'ai fait mes premières actions, en 1973, à cheval entre la peinture et la musique, dans lesquelles se combinaient et s'assortissaient des formes multiples, des couleurs, des sons et des bruits improvisés.

En 1977, presque en parallèle, à Valence, j'ai commencé, avec quelques compagnons, la publication d'une revue élaborée manuellement, dont le titre était *Texto poético*. Elle hébergeait des poèmes concrets, des poèmes visuels et surtout des propositions poétiques synthétiques, proches du quotidien, fruits d'expériences, d'influences et de connaissances antérieures.

J'envisageais l'art comme une proposition, selon la façon de faire de Marcel Duchamp, de Fluxus ou de ZAJ. Pour Yoko Ono, Wolf Vostell ou George Brecht, par exemple, la proposition d'action occupe une position importante. Elle l'occupe aussi dans les écrits et actions de Juan Hidalgo et de Walter Marchetti, entre d'autres. Le concept de proposition tend et vise à souligner une pratique et un processus beaucoup plus qu'un résultat concret. La proposition s'intéresse au parcours temporel, à sa pulsation, à son ton ou à son intensité, plus que n'importe quel autre produit qui peut dériver d'elle. Elle ne se ferme jamais ; elle est seulement un point de départ ou, si on le veut, une impulsion initiale qui ne finit ni ne ferme le sens. On peut affirmer qu'ici toute proposition s'accompagne d'une composante idéologico-artistique qui la marque et lui donne une certaine coloration, mais elle ne l'obstrue jamais, n'introduit pas un point final. En réalité, ce que fait la proposition, c'est introduire le temps comme une durée de forme indéterminée. Il ouvre une porte qui n'existait pas, un premier pas dans un sentier encore inconnu.



Et dans cette voie, après mes premières interventions avec le peintre Jordi Trapero à Barcelone, j'ai fait mes premières actions basées sur l'idée de proposition dans l'espace public valencien. C'est ainsi que s'est écoulée l'année 1977. Dans mes actions, proches du happening, je plaçais quelques textes écrits sur le sol et d'autres suspendus dans les airs, qui invitaient le promeneur à intervenir, à faire quelque chose. Mon intention n'était pas que quelqu'un lise quelque chose en passant dessus, l'oubliant cinq minutes après, mais je cherchais la manière dont la lecture fugace et publique de cette proposition écrite pouvait s'éveiller dans un autre contexte, se déplacer vers un autre lieu, tout en ayant un certain effet dans ce nouvel endroit. Il s'agissait, comme je viens de l'expliquer, de générer des formes pour débiter et non d'atteindre une conclusion ou une fermeture qui venait de s'initier.

La première action publique que j'ai faite consistait à coller des lettres au sol sur une place en formant cette proposition : « Poème, n'importe lequel, pour lui marcher dessus. » Oui, *pour lui marcher dessus*, malgré le fait que peu de personnes aient passé dessus, déviant de leur trajectoire pour ne pas le faire, pour ne pas passer par-dessus l'autorité que, symboliquement, tout texte entraîne. Et je me rappelle de plus qu'à diverses occasions, quelques personnes qui avaient dévié de leur chemin, sont revenues lire le texte pour marcher ensuite, résolument, dessus.

La deuxième action que j'ai faite à Valence avait pour titre *Tu passes au-dessous de quelque chose*. C'était une affirmation qui contenait une proposition de passage, bien que peut-être un peu superflue puisqu'elle consistait à faire passer les gens dessus ou non. Les mots, faits de papier Bristol, pendaient parallèlement au sol, en l'air, accrochés à un fil qui allait d'un bord à l'autre de la rue. De cette ligne, à la verticale, pendaient quelques autres lettres qui formaient les mots « deux mètres », c'est-à-dire la distance de la ligne horizontale jusqu'au sol. *Tu passes au-dessous de quelque chose* : presque rien, mais *quelque chose* de relationnel comme avec tout lieu, c'est-à-dire un emplacement, une situation, un parcours physique ou mental où l'on passe, où l'on va passer aussi *dessous*. Durant l'action, lorsque quelqu'un passait, il lisait parfois la phrase à haute voix, pendant que nous, un groupe d'amis, étions en train de donner aux gens des feuilles de papier petit format qui proposaient le transfert mental des lignes et des distances perçues dans la rue, dans l'espace ou l'habitat personnel propre. De cette façon, l'action tendait à se multiplier, à se déplacer et à s'ouvrir.

1 *Estás pasando por debajo de algo*, happening, Valence (Espagne), 1977.

2 *Poema cualquiera para ser pisado*, happening, Valence, 1977.

3 *Línea sonora*, festival Art Nomade, Chicoutimi, 2009. Photo : Valérie Lavoie.



Poème objet était le titre d'une troisième action. Les deux mots, *poème* et *objet*, situés l'un en face de l'autre et formant un angle droit grâce aux lettres tridimensionnelles d'une certaine taille, occupaient presque toute la rue. Sur celle-ci, nous avons placé quelques feuilles de papier petit format sur lesquelles les définitions de ces mots, extraits du dictionnaire, étaient accompagnées de la proposition concrète des deux mots en relation avec tous les « matériaux » et objets existant dans ce lieu, et même entre eux, en soulignant et en permettant de comprendre qu'entre les matériaux, il y avait sans doute le corps de celui qui avait pris la feuille de papier et qui était en train de la lire. Finalement, avec ce même papier, il était proposé au passant de définir à sa manière les limites des termes *poème* et *objet* afin de prolonger l'expérience.

Donc, dans ces trois actions, l'écriture comme proposition prévalait sur toute autre manière de faire, bien qu'en aucun cas il n'y ait eu de traits ou de caractéristiques de fragmentation, de répétition, de superposition ou d'inversion, ce qui est propre à la pratique de la poésie concrète à laquelle je faisais référence auparavant. La traduction en action de cette forme d'écriture, je l'ai faite quelques années plus tard.

Le concept de fragmentation du discours est présent dans pratiquement toutes les actions que j'ai conçues à partir de 1980, en particulier celles dans lesquelles les signes d'écriture étaient présents. On peut l'observer dans ces performances : *Poème visuel* où je défais lentement les deux mots écrits avec un fil sur un chandail ; *Menu* où je découpe et mâche des fragments de chacune des lettres ; *Depuis un livre* où je lance des poignées de lettres depuis l'intérieur d'un boîtier-livre, j'écris des traces chromatiques avec des pantoufles-lettres et je brûle sur un livre de glace des blocs de mots décomposés. On peut aussi trouver des signes de fragmentation dans : *Idée* où je projette des images d'animaux en piquant et en décomposant le mot fait de graines de nourriture ; *Syntaxe* où j'intercale des mots et des phrases « démembrées » dans un discours à peine improvisé ; *Sur l'information* où se défont et disparaissent presque les mots que j'écris à l'aide d'une peinture liquide sur trois grandes feuilles de papier ; *Lambeaux* où je découpe et récite de façon aléatoire un gilet écrit ; *Superpositions* où je réécrit avec de la peinture liquide les phrases que présente une projection multiple de fragments de journal ; *De A à Z* où, après avoir parcouru l'espace que projette le reflet de la lumière, j'estampe et fragmente deux gants-miroirs où sont peintes les lettres A et Z. Dans toutes ces actions, le fragment d'écriture prend corps comme une

entité distante de l'idée d'ensemble, pourvue de sa propre charge résistante, décentrée, déplacée et asymétrique, dotée de la capacité de se maintenir éloignée de toute relation ou de tout lien à un référent unique. Elle le fait en déviant du fil conducteur ou du canal que tout discours nous aurait obligés à suivre. Ces fragments écrits, ces mots isolés ou ces lettres égrenées sont capables autant d'envahir des territoires mentaux inhabités que de créer du sens là où il n'existait pas avant.

La présence de la répétition est observée dans certaines de mes performances, concrètement dans *Syntaxe*, *Lambeaux* et surtout *Ligne sonore*, pièce que j'ai construite dans les airs, sur une corde, une espèce d'« écriture visuelle » composée de fils de laine et de découpages d'écriture imprimée, que je récitais, criais et chantais. Ce genre de répétition produit des temps circulaires qui arrêtent le processus et le concentrent tout en l'intensifiant. Répétition où le discours est dévié et s'accroche à lui-même en créant des détours et des foyers de lumière dans des lieux qui sont apparemment de passage. Répétition où s'accumule le temps en formant un tourbillon d'instant. Répétition qui est aussi, pour Henri Michaux, « l'un des principes qui régissent les mouvements de l'esprit »¹.

Par ailleurs, dans *Syntaxe*, *Lambeaux* et *Ligne sonore*, et probablement uniquement dans ces trois actions, la particularité de la superposition est bien présente, une pratique qui devient évidente par exemple dans la poésie phonétique et sonore des Français Henri Chopin et Bernard Heidsieck ou dans celle du Canadien Pierre-André Arcand, héritée probablement des premières compositions futuristes et dadaïstes. Cette pratique est présente dans les arts plastiques, la musique ainsi que quelques formes actuelles de récitation poétique où la transmission orale directe accompagne simultanément des enregistrements de textes convergents ou divergents, en griffonnant la pureté de l'ensemble ou bien en dispersant le parcours de diverses parties qui la composent avec un résultat suggestif, soit par une obscurité produite dans le premier cas, soit par l'effet d'une dispersion et d'une dissémination dans le second.

Mais j'utilise aussi l'inversion écrite dans quelques performances, comme dans *Menu* ou *De A à Z*, où les lettres sont partiellement utilisées à l'envers, générant précisément, par cette position partielle d'inversion, divers sens. On sait que l'exercice de l'inversion génère, à partir d'une forme automatique, une augmentation de l'ambiguïté de l'œuvre, une invitation pour que celle-ci puisse être interprétée de multiples façons. Ainsi, l'inversion assombrit ou dissipe en partie ce qui en principe est

montré avec clarté, tout en le multipliant. « L'art est le renversement des évidences² », écrivait le poète Serge Pey. Ce trait, celui de l'inversion, se montre et s'observe dans quelques poèmes concrets et visuels comme ceux de l'Espagnol Felipe Boso, de l'Italien Arrigo Lora Totino, du Tchèque Josef Hiršal ou de l'Allemand Timm Ulrichs, ce qui est observable aussi, par ailleurs, dans plusieurs pièces et compositions plastiques, comme *Fontaine* ou *Roue de bicyclette*, deux *ready-made* bien connus de Marcel Duchamp.

Quand on utilise l'écriture, on insiste ou arrête souvent sur un aspect de ce qui arrive, de ce qu'on imagine arriver ou de ce qui, peut-être, pourrait arriver ; quelque chose qui, en général, possède un intérêt spécial. Parfois, on observe le fait ou l'événement, objet de l'écriture, d'un angle jamais perçu auparavant.

C'est pour cela qu'on pourrait dire que, lorsqu'on écrit, on s'introduit dans son écriture, avec ses propres désirs, inquiétudes, aspirations, blocages, blessures et prohibitions, en donnant forme à un amalgame de lignes, de cercles et de croisements, entrelacés entre eux selon une forme plus ou moins logique. Mais ce dont je traite surtout ici, c'est d'une forme de fusion et d'intégration, non pas d'une écriture comme discours, mais de fragments et de condensés accompagnant une des multiples manières de faire de l'art action. Ces fragments, selon Schlegel, « peuvent être isolés de tout univers qui les entoure »³ et se convertir en foyers et en centres d'intérêt uniques, là où le *sujet ne circule pas*, mais est resté plutôt blotti dans un coin, proche de sa dissolution.

Écrire des fragments revient à construire des îlots avec des grumeaux de langage dans lesquels le sujet a à peine sa place, là où le langage comme matière acquiert une importance spéciale. Et ce sont ces fragments qu'on remarque surtout dans ma façon de mettre en relation l'écriture et l'action puisque, ce qui m'a le plus surpris et vers quoi je me suis senti toujours le plus attiré, c'est cette forme d'écriture synthétique, décomposée, répétée ou inversée à laquelle je faisais référence auparavant. Pour souligner quelques actions connues qui ont influencé ma façon de faire, je ferai mention d'une intervention de Joan Brossa dans laquelle, tout en montrant un A majuscule avec ses mains, il le tournait tout d'un coup pour suggérer une tête de taureau. C'était la même lettre, mais inversée. Par ailleurs, je voudrais aussi mentionner la superbe action du Français Julien Blaine, *Ecriture*, dans laquelle le poète écrivait en écrasant une rangée de fruits divers avec les pieds et en prononçant en même temps le nom du morceau de fruit sur lequel il marchait, mélangeant ainsi le liquide et le contenu écrit avec des traces, des lignes, des taches et des éclatements colorés sur un grand papier blanc. Je ferai finalement référence à *Parole di fuoco*, de l'Italien Eugenio Miccini, une performance où il mélangeait la danse à la récitation et où la plasticité du mot *mots* brûlait avec lenteur, occasionnant une marque, un déchet, une trace de feu sur le pavé-page blanc.

Ces trois manières de faire très différentes, dans lesquelles la synthèse, le fragment, la répétition ou l'inversion sont présents, contiennent une écriture contenue, jusqu'à cachée, mais étrangère au discours. Une écriture qui parle de germes, de densités, de condensés ou de points de départ, mais étrangère à n'importe quel parcours programmé. Le mot crie, il ne parle pas. Or, quand il crie, il le fait avec sa propre voix, jamais avec celle de l'autre. ◀

Notes

- 1 Notre traduction. Henri Michaux, *Escritos sobre pintura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 2000, p. 31.
- 2 Serge Pey, *Si on veut libérer les vivants il faut savoir aussi libérer les morts : poèmes, articles, nouvelles, brouillons, images et bâtons du front de la poésie*, Voix Éditions, 2000, p. 205.
- 3 Notre traduction. Friedrich von Schlegel, in Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila Editores, 1970, p. 553.

Bartolomé Ferrando est professeur de performance et d'art multimédia à la Faculté des beaux-arts de Valence, en Espagne. Il est coordonnateur de la revue de poésie expérimentale *Texto poético* et membre du Flatus Vocis Trio, du Taller de Música Mundana et de Rojo. Il a fait des interventions dans le cadre de festivals de performance, de poésie sonore et de free jazz dans plusieurs pays d'Europe, d'Asie (Japon, Corée, Vietnam, Singapour), d'Amérique du Nord (Mexique, États-Unis, Canada) et du Sud (Argentine, Venezuela, Chili). En plus d'avoir publié une vingtaine de livres, de CD, de DVD de poésie et d'essais sur la performance, Bartolomé Ferrando est coordonnateur de festivals de performance en Espagne.



➤ Événement de confection collective d'unités de carton, Ateliers du roulement à billes, Université Laval, Québec, 2012. Photos : Jeffrey Poirier.