



‘ëyëüèyë’

5 proportions de l'improvisation

La proportion est un rapport d'égalité entre deux quantités

Gestuelle, typographique, mécanique, sonore, élémentaire, spatiale, relationnelle, olfactive, vestimentaire, numérique, biologique, alimentaire, analogique, tactile, moléculaire... la littérature s'est extraite du livre où elle reste pourtant attendue.

Le travail physique que suppose la propulsion directe du texte en présence de ses destinataires s'est largement institutionnalisé, effaçant derrière des préoccupations esthétiques –quel style accroche le mieux et permet de surmonter la « rupture entre poésie et public », quelle stratégie de communication et d'occupation du terrain, quelle identité physique et sonore doit donner l'auteur– le poème, se libérer par la transformation de son langage.

De ces tendances, qui impliquent des réseaux avec leurs climats plus ou moins fiévreux, plus ou moins mondains, l'improvisation poétique orale se trouve séparée. Si paradoxal que cela puisse paraître, l'improvisation pousse d'une pensée, d'un travail de pensée critique. Qui importe plus pour le poète que le produit, un spectacle qu'il va proposer et faire tourner. Et cet apport critique ne pourrait s'insérer sur la « scène de la poésie contemporaine » qu'après avoir été sévèrement façonné par les habitus sociaux (et politiques) des festivals et maisons de la poésie.

Autant dire que l'improvisation correspond à une non-participation, et parfois à une tentative de renversement des *rôles* dans la société poétique grâce à un renversement des valeurs. Avec les improvisateurs « entraîner » le public cesse d'être bon, devient même un handicap puisqu'il s'agit de le « bouger ». Même l'adjectif « hésitant », qui jusqu'alors pour la plupart des poètes sonores témoigne d'un manque d'exercice et d'autorité scénique (« le public ne suit plus ! »), sert à désigner un texte qui met l'auditeur en travail de lecteur –anticipant, refusant, cherchant à revenir en arrière ou écrire simultanément.

Ce qu'il se passe après l'improvisation, ce qu'elle a transformé en nous, dans notre langage ou notre rapport à l'autre ou... prend plus d'importance pour le poète que l'improvisation elle-même ; il n'y a

pas d'improvisation sans mise-à-distance ensuite, que ce soit dans l'écriture, une discussion, l'introspection.

Voici un schéma, rapidement absolument pas clos ni droit, écrit brièvement pendant cette phase.

Constante de la critique diacritique

Une constante s'évalue par convention ou calcul, indépendamment du problème dans lequel elle est rencontrée.

On ne peut pas commencer. Alors on commence par le milieu, on pratique et en pratiquant on réunit du matériau. Ce que l'on a travaillé dans ses précédentes improvisations, dans son écriture en cours, ce que l'on a lu ou entendu pendant la journée. Matériau, parce que tout ce que l'on dit alors, on pourra le reprendre, le couper, le varier, et cela se dispose comme des brouillons. Vous savez que pour l'auditeur votre improvisation a commencé, mais pour vous vous tournez des phrases comme on tourne des feuilles sur son bureau : en tentant de trouver un problème d'écriture.

Avec ce problème, vous pouvez soudain reprendre tout ce que vous avez déjà dit, mais déformé depuis cette préoccupation. Cela peut être un thème (l'eau, le coin, l'ordinateur) ou une tournure syntaxique, le principe du paradoxe, les dialogismes, même un décrochage de la voix ou la répétition d'un geste. Ce qui tranche, ce n'est pas le fait que votre improvisation « tourne » car elle peut aussi bien tourner court et vous enfermer dans l'image que vous avez de votre écriture, ce qui tranche c'est de garder une oreille sur l'inconnu. Une oreille qui refuse les clichés, et tente sans cesse d'entendre un nouveau problème, avec lequel vous pourrez changer.

L'oreille sur l'inconnu, toute la parole que vous maîtrisez est soumise à des changements de pression, qui l'expandent ou l'accrètent, selon que votre pensée prend un comportement fluide et orienté ou contraint et cisailant.

Principe de faiblesse

Un principe physique est une loi admise sans avoir jamais été démontrée par la théorie.

Dans l'improvisation collective, celui qui enchaîne constamment

semble faire avancer l'improvisation et cette simulation empêche. Si le groupe suit ou accompagne il n'y a pas improvisation, car le texte signifiera un cliché qui se récite lui-même : quelqu'un devant et les autres derrière. Ce travers est d'autant plus dangereux qu'il plaît au public, car celui-ci reconnaît ce qu'il a l'habitude de voir, et le renforce dans les vieilles idéologies du génie, du talent, du leader, de l'homme providentiel.

Celui qui permet l'improvisation collective, c'est celui qui rencontre une difficulté, car elle devient aussitôt un problème d'écriture pour le groupe. Alors seulement toutes les propositions dépassent le statut de question/réponse, et réalisent une bibliothèque virtuelle, éphémère, par laquelle chacun passe et se transforme en la mobilisant.

L'improvisation collective demande donc à chaque écrivain de se démultiplier, puisqu'il doit entendre dans sa parole, mais aussi dans celle des autres, et si possible dans celle du collectif des résistances à travailler, à renvoyer, mais aussi le courage d'affirmer sa posture, sa position critique, en réalisant pleinement les refus de ce qu'il vit comme des clichés, des enfermements.

Comme l'improvisation collective permet de parler en même temps, elle rend relativement transparentes les tournures rhétoriques aux rayonnements des voix dans le domaine du spectre auditif, mais cependant opaque la continuité sémantique. Il s'y produit ainsi différents phénomènes de réception causés par les variations, l'indice de réfraction du milieu de propagation des ondes sonores, l'interaction entre les grains de la voix, ou des intonations inhabituelles que la parole peut prendre pour s'extraire ou s'immiscer organiquement dans l'ensemble.

Loi anarcho-épistémique

Une loi est un postulat ou énoncé vrai sous certaines conditions.

Au-delà de l'infini, derrière l'articulation entre processus de création et dynamique de groupe, l'improvisateur éprouve un vertige critique qu'il doit pleinement assumer. Car dans l'urgence de l'improvisation se réalisent des bribes, des formules, des lapsi qui heurtent nos représentations de ce qu'est parler. Ou écrire. Un imaginaire théorique peut alors se développer dans la circulation

discursive et donner lieu à une thrombose ou une occlusion du langage. Par embolie, ce caillot peut se déplacer dans le quotidien, et vous ventriloquer à chaque instant.

Le poète en vient donc à élaborer des principes théoriques qui correspondent à ces phénomènes observés. Ces théories, cependant, n'ont pas forcément pour visée de réaliser des prédictions sur ce qui va être improvisé. Elles doivent plutôt permettre de rêver son langage, et concevoir des expériences, des situations, des grilles qui renouvellent la pratique quotidienne de l'improvisation, et nous faire avancer. Concevoir des séances d'entraînement.

Ces modèles ou cadres de travail pour la compréhension de l'improvisation, peuvent être contradictoires et en contradiction avec votre position. Elles servent tant qu'elles permettent de s'appropriier du matériau, de lire autrement la bibliothèque, de prédire un objet théorique, prédictible par aucune autre théorie établie. Car l'imaginaire théorique, avec ses cohérences plurielles incohérentes entre elles, symbolise aussi pour l'improvisateur le désir dans le processus de création de se séparer d'un langage aussitôt qu'il est clos et nous programme, pour en mettre un autre au travail. Pas de vérité.

Postulat d'askesis

On nomme postulat un principe non démontré utilisé dans la construction d'une théorie.

Concevoir des erreurs épistémologiques propose donc un cadre simple et rigoureux qui facilite l'exercice de l'improvisation dans la longue durée. Mais pourquoi dans la longue durée ? Régulièrement, des années ? Après tout j'écris. Certes l'improvisation, parce qu'elle est urgente, oblige à conscientiser ses processus de création, et ne serait-ce que pour ça apporte à l'écrivain. Mais improviser, savoir qu'on va le faire et faire en sorte de pouvoir le faire ?

C'est qu'il faut en finir, repérer et repousser les compositions qui nous préconçoivent, les narrations qui nous futurent, les fatalités logiques qui nous réduisent. Il n'y a pas d'improvisation, mais une révolution qui lutte contre le poétique, l'esthétique, le moral, tout ce qui dans notre manière de penser empêche de susciter de nouvelles attitudes face à la vie.

Il y a de l'intolérable, et parce que l'improvisation poétique orale se fait de ses refus, tente d'accroître l'inconnu en maniant le

banal et les limites, elle nous apprend que ce n'est pas en voulant –en voulant réussir ou en voulant échouer– que l'on se déprend de l'intolérable, mais en oubliant la nécessité du résultat pour se perdre dans le processus. Pour la liberté, l'intolérable ce n'est pas la cible, c'est d'avoir une cible.

Conjecture d'action

Une conjecture établit une assertion pour laquelle on ne connaît pas encore de démonstration, mais que l'on soupçonne d'être vraie en l'absence de contre-exemple.

Lorsqu'un écrivain improvise, ou n'importe quel artiste, il met sur la place publique son travail en cours. Dans une société où l'homme est sans cesse noté pour le produit fini, évalué et intégrant cette évaluation, jusqu'à se surprescrire encore plus de travail, l'artiste improvisant affirme aux yeux de tous que le travail est doute, recherche, erreur, dérivation, mise-à-distance, désir. Position politique.

Encore faut-il la tenir. Parce que créer une conception du travail, ça demande du travail.

Pourtant, pour l'écrivain, l'improvisation est une chance de pouvoir évacuer les clichés sur la production littéraire, et créer aussi un nouveau lecteur qui ne lise plus en adhésion au texte fini mais en écoute des faiblesses, des esquives, des techniques qui se réalisent au cours de l'improvisation.

Peut-être s'agit-il aussi de ça, improviser : révolter le lecteur contre sa conception de la lecture.

En littérature une transition de phase est une transformation du système de lecture –de la manière de lire– provoquée par la variation d'un paramètre extérieur particulier (palimpseste, altération, appareil critique.)

Les transitions de phase ont lieu lorsque l'improvisation libre d'un système n'est pas une fonction analytique (non-continue ou non-dérivable) pour certaines variables anagnosodynamiques. Cette non-analyticité provient du fait qu'un nombre extrêmement grand de lecteurs se débattent dans un même lecteur ; et même si tout lecteur qui en déforme un autre lui est antérieur.

Le lecteur doute, et faire que le lecteur lise par ses doutes.



