

Présentation du duo BarDem

! à consulter sur place !

télécharger



Version française inédite d'une présentation du travail de BarDem, parue en espagnol sous le titre "Yuyos entre los adoquines", dans un ouvrage édité par Lukas Kühne et Fabrice Lengronne et intitulé *Forma y Sonido*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal (Uruguay), 2020.

BarDem



BarDem (Vincent Barras et Jacques Demierre) s'inscrit dans la tradition expérimentale qui marche sur la crête réunissant les catégories traditionnelles de la littérature, de la poésie, des arts de la scène et du son.

La parole constitue la matière de leur pratique artistique. Le travail sur cette matière conduit à un « objet sonore total » dans lequel sont recomposés les rapports conventionnels entre « texte » et « partition », « sens » comme synthèse de contenus et « forme » comme dimension spatiale et sonore. L'écriture, à quatre mains, puise à des sources variées, linguistique, anatomie, art performance, composition expérimentale, ... ; elle se fait au microphone et au crayon: écoute, transcription, mise en bouche, enregistrement, réécoute... Parmi les aboutissements possibles (enregistrement, archive internet, livre, installation sonore), la réalisation sur scène, dans ses dimensions concrètes: espace du corps et temps de la performance.

Voicing through Saussure, poème sonore pour deux parleurs¹. BarDem, debout et côte à côte, tiennent chacun en main leur partition pendant qu'ils profèrent leur partie. Rien dans l'exécution, qui dans la version intégrale de la composition dure plus d'une heure et demie, n'est improvisé : « texte » minutieusement noté, indications de respiration, début du flux verbal, modalités d'interaction des activités de parole (par superposition, décalage, juxtaposition et répartitions

¹ Vincent Barras et Jacques Demierre, *Voicing through Saussure* (2013): trois parties: gad gad vazo gadati ; bh n (a) ; manaruieoo. La première partie (gad gad vazo gadati) est disponible sur CD, Genève, Editions Héros-Limite, 2002; la deuxième partie (bh n (a)) est audible sur le site http://www.ubu.com/sound/barras_demierre.html. L'ensemble du poème est disponible dans un coffret de 3 CD, bardem 1, 2013. «Parleur» (ou «parlant»), traduction littérale de l'anglais «speaker», rend compte aux oreilles actuelles, mieux que la traduction usuelle «orateur», de l'activité physique du parler.

variées des éléments langagiers) entre les deux parleurs. La position de leurs corps respectifs est elle aussi déterminée par la nécessité d'une prise en compte de l'espace, qui est à la fois oral (l'espace des organes d'émission du son de la parole) et aural (l'espace où se déploie l'écoute de l'ensemble sonore constitué et produit par les deux corps en interaction). De la sorte, l'un et l'autre s'accordent selon les exigences fixées par la partition. Cette dernière, de fait, requiert une extrême précision d'écoute et de restitution, comme dans les passages où différents blocs de parole se trouvent décomposés en leurs éléments premiers, les phonèmes, qu'il s'agit ensuite, lors de l'exécution, de répartir alternativement entre les deux parleurs selon le principe musical du hoquet, de sorte que soit reconstitué le flux de la parole. Dans ce processus, le « texte » du poème constitué par la partition se détache des contraintes du langage habituel et se projette dans une dimension sonore-corporelle spécifique, laquelle en constitue la performance – au sens de réalisation d'une forme au moyen de et dans un espace donné.

La genèse de *Voicing through Saussure* se relie à *OOA*, composition brève de flux de voyelles, gestes, surfaces corporelles et technologie aurale². Cette œuvre se fonde sur la performance, dans le même sens de réalisation, de groupes de voyelles, à commencer par « A » et « O », l'une et l'autre reliées à une histoire particulière. Dès le XIXe siècle, les théoriciens du langage se sont obstinés à reconstruire les voyelles premières, ou, selon la terminologie d'alors, « primitives », celles que les premiers humains locuteurs sur terre auraient pu émettre. Ils spéculaient sur la manière dont avait pu s'opérer, au cours des millénaires de notre (pré-)histoire, le passage de la première voyelle supposément prononcée, « A » – la plus ouverte, requérant un minimum de contraction musculaire –, à la suivante dans l'ordre morphologique (et, selon l'hypothèse, chronologique), « O », puis à l'ensemble des voyelles possibles que la voix humaine, peut engendrer en se déployant dans l'ensemble de ses espaces résonateurs, et essayaient ainsi de reconstruire abstraitement une phylogénie des sons des langues humaines à partir de langues originaires hypothétiques, tel l'indo-européen. L'ouvrage du linguiste genevois Ferdinand de Saussure, *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes* (Leipzig, Teubner, 1879), est un brillant exemple de ce courant de recherches linguistiques. De cet ouvrage sont tirés les matériaux langagiers constituant la base de *Voicing through Saussure*. *OOA* spéculé quant à lui d'une manière résolument ontogénique et incorporée sur le phénomène de primitivité verbale qui survient, comme un intrus, chaque fois que l'on tente d'ajuster une voyelle pure à l'autre et que le hiatus né de cette rencontre forcée entre deux écoulements littéralement mal embouchés laisse s'écouler, de la bouche nécessairement ouverte, comme un flot de parole enfantine, ou barbare, ou idiote, quelque chose de l'ordre du pas-encore-articulé. Dans les langages naturels, comme on sait, la « voix » ne désigne pas les seules voyelles, elle ne se réduit pas aux cordes vocales – bien que celles-ci constituent l'élément symboliquement le plus important de l'ensemble du système phonatoire, produisant le flux vocal proprement dit ; elle n'existe pourtant que du fait de la présence des consonnes, produites par les multiples contacts, frottements, heurts de ce flux avec

² Composition de Vincent Barras et Jacques Demierre (2005), audible sur le site http://www.ubu.com/sound/barras_demierre.html, également publiée sur le CD accompagnant la revue *Leonardo Music Journal*, 15, 2005 (numéro thématique : « The Word : Voice, Music and Technology », Jaap Blonk (éd.).

les surfaces dures des lèvres, dents, langue, palais, pharynx... Du point de vue aural, celui de la pure écoute, les consonnes sont la rudesse du corps solide s'opposant à la fluidité du courant aérien des voyelles ; une parole articulée n'est rien d'autre qu'un ensemble de bruits entourant des sons.

quand tu ouvres i A fait suite à ce travail au long cours de poésie sonore sur l'origine de la parole³. Ici, le matériau initial est constitué de la bande-son enregistrée lors du tournage du film *Voicing through Saussure* (2009) de Véronique Goël, dans lequel on voit BarDem, tout en éprouvant concrètement par des essais vocaux et articulatoires le matériau sonore de la parole, réfléchir aux procédés compositionnels et poétiques mis en œuvre. Ces moments de conversation contiennent, en même temps que le discours clair portant le « contenu » ou sens, toute la masse des événements sonores « parasites » (accents, bégaiements, soupirs, hésitations, ratés, bruits...). *quand tu ouvres i A*, fondé sur la conversation comme genre et comme matériau, raconte la poétique de BarDem. Le travail de composition sur ces extraits de conversations passe par le développement d'une technique spécifique de notation et de transcription inspirée de l'analyse conversationnel, et conduit à un objet intermédiaire, qui se décline soit sous forme de texte-partition élaboré typographiquement en tant que livre de *poésie concrète*, soit sous forme sonore en tant que performance de parole, « objet sonore total » contenant aussi, sans les isoler l'une de l'autre, mais au contraire en les articulant, les différentes dimensions convoyées par la parole : prosodies des accents, intonations régionales et autres « surplus » physiques de la conversation, au même titre que « sens clair » et élocution fluide du discours achevé.

Si minutieuses soient-elles, ces descriptions de performances verbales de BarDem – rangées d'habitude dans la catégorie historique de « poésie sonore »⁴ – ne peuvent rendre compte entièrement du geste artistique éprouvé dans le moment même de sa réalisation, cet « ici et maintenant » qui ne veut surtout pas s'ériger en métaphysique de l'instant, mais se décline concrètement, fait l'objet d'un travail spécifique, d'une transformation active et actualisée. Ce fait pourrait constituer le noyau irréductible de la performance contemporaine, à propos duquel réussissent à s'entendre les acteurs des tendances les plus variées, pour ainsi dire leur plate-forme commune, dans la mesure où ils y reviennent avec insistance lorsqu'il s'agit de définir la performance comme genre artistique. Ce que ces descriptions manquent, elles le désignent au moment même où elles se déploient : le corps, la parole, le moment d'actualisation (la

³ Paru chez Héros-limite, Genève, 2022.

⁴ Catégorie définie ainsi dans la mesure où elle recouvre un certain nombre de productions poétiques ayant émergé dans la seconde moitié du XXe siècle, assez disparates dans leur forme mais visant toutes à une expansion du poème dans la dimension sonore et scénique; voir, pour des éléments historiques et typologiques, Vincent Barras et Nicholas Zurbrugg (eds), *Poésies sonores*, Genève, Contrechamps, 1992 ; Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, Reims, Le Clou dans le fer, 2009; Vincent Barras, «Entre poids du sens et son des mots : la poésie sonore », *Analyse musicale*, 67, 2011, p. 65-68.

performance proprement dite). Dans son essai décisif sur les « poésies de l'espace »⁵, Paul Zumthor évoque la manière dont les artistes se réclamant de la « poésie sonore » proclament « une vérité buccale en extension », réalisant en vérité dans leurs productions l'« extraversion d'un corps dans l'espace », par delà son appareil phonatoire, les dents, la langue, le palais, la trachée, les bronches, l'ensemble du volume pulmonaire, la cage thoracique, jusqu'à la cavité abdominale et ses profondeurs plus indistinctes. Il y va d'une exploration systématique du concret du corps, à travers la façon d'aborder le « monde buccal » et phonatoire pour ce qu'il est : soit, selon la conception de Marcel Jousse, un univers de « verbo-motricité »⁶. La poésie sonore et, plus largement, si l'on ne veut pas se limiter aux frontières historiques strictes de ce terme, les performances verbales peuvent se définir comme un appel, en tant que sa réalité première et dernière, au corps en mouvement, qui en constitue l'alpha et l'omega, le lieu où s'opère la rencontre du langage et du monde. Ainsi, le corps, dans la performance, ne se réduit pas à un simple agrégat plus ou moins articulé de membres en train de gesticuler ; plus précisément, il constitue le lieu où un geste intérieur se manifeste par la voix dans son actualisation sonore, quelles que soient les modalités de cette actualisation et leur adéquation avec les conventions de genres donnés (comme par exemple le bel canto à l'opéra, la voix placée de l'acteur au théâtre, la clarté de l'élocution professorale à l'académie) ; souvent, d'ailleurs, pour les artistes de performance verbale, cette voix actualisée se dresse contre les conventions habituelles, d'où les caricatures, qui touchent quelque chose de juste : performances avant-gardistes ou éructations impudiques, sauvages et déchainées. Au-delà même de la voix, et comme son expansion, la performance verbale recourt à l'ensemble des bruits du corps, à commencer par les « parasites » de la conversation, ceux que par exemple, dans les émissions radiophoniques, on coupe au montage : souffles, soupirs intempestifs, rots, bruits de salive, ainsi que toutes les marques de « pathologies verbales », qui vont des bégaiements, répétitions involontaires, hésitations, erreurs syntaxiques, accents régionaux trop marqués, tics sonores, chuintements, accidents du parler, jusqu'aux expressions « familières » et autres obscénités verbales, la contagion pouvant s'étendre à l'ensemble des bruits du corps. Selon Zumthor, la poésie sonore – et l'on pourrait généraliser le propos à la performance verbale – manifeste ainsi son désir d'appartenance à un autre plan de la textualité, à l'« ordre de ce qui respire, travaille et meurt », un corps.

Les performances verbales de BarDem, comme on peut le percevoir dans leurs descriptions, explorent une variété de registres infra- ou para-sémantiques constitués par les différents « parasites » de parole mentionnés ci-dessus, ce que l'heureuse expression de Michel de Certeau

⁵ Paul Zumthor, « Une poésie de l'espace », in Vincent Barras et Nicholas Zurbrugg (eds), *Poésies sonores*, op. cit., p. 5-18.

⁶ Voir Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 2008 (ce recueil reprend, outre le titre éponyme, les ouvrages suivants, tous publiés à titre posthume : *La Manducation de la Parole* et *Le Parlant, la Parole et le Souffle*).

désigne comme les « herbes entre les pavés » ponctuant le langage ordinaire et la conversation⁷. S'il y a langage, c'est alors dans sa version fondamentalement sensorielle et asémantique : quelque chose d'analogue à ce plaisir particulier ressenti lorsqu'on entend une conversation dans une langue dont on ne connaît rien, si ce n'est qu'il s'agit d'une langue, d'un flux de paroles échangées, appréciées en tant que purs sons, ou, plus précisément, de purs sons que l'on sait pourtant chargés d'un sens qui nous échappe mais qui se trouvent, du fait de notre ignorance, déchargés momentanément de la contrainte sémantique, et dont on peut apprécier, par ce fait même, la charge sonore-corporelle. Le travail de BarDem entend se fonder sur la parole détachée des contraintes du langage, une parole configurée en soi, objet valant comme tel : une parole portée – en contrepoint du système abstrait, la langue, auquel elle s'oppose et s'adosse à la fois – au plus intime du corps de ceux qui parlent. La parole venue, comme un corps étranger, posséder un corps, en épouser les structures intérieures (de la cavité abdominale au diaphragme, aux poumons, bronches, trachée, larynx, cavité pharyngienne, cavité buccale, langue, palais, lèvres, dents), pour en ressortir en tant que son expression la plus singulière. Autrement dit, les performances verbales de BarDem, s'aidant au besoin de l'électronique, de la spatialisation sonore ou des ressources scénographiques, soulignent les dimensions résolument concrètes, matérielles, de l'activité humaine du parler : les syllabes décomposées aussi bien que les inflexions mélodiques du déroulement d'une phrase, les accents prosodiques aussi bien que les accents régionaux, les résidus physiques de la parole aussi bien que les élocutions fluides du discours achevé, travaillent la parole, la mettent en scène – à commencer par cette scène première qu'est le corps.

⁷ Michel de Certeau, « Utopies vocales : glossolalies », *Traverses*, no 20, 1980, p. 26-37 ; voir aussi, au sujet des glossolalies et de leur rapport avec les avant-gardes musicales et poétiques, Vincent Barras, « Glossolalie ? La glotte y sonne un hallali ! », *Équinoxe*, no 14, 1995, p. 155-166 (repris dans *Musicworks*, 68, 1997, p. 16-21).