

127 ROUST MIGRANT PEN TALE  
 ROUSE MENTAL TRIP TANG  
 TRIP NEON STRUT AGLEAM  
 TRIP SOLE MAGENTA TURN  
 TRIP ON MAGENTA LUSTRE

69 PATTEN RUNS ALONG TIME  
 I MET PAST ALONG RETURN  
 RUINS ARE LONG ATTEMPT  
 UNTIE LONGEST RAMPART  
 UNTIE LATENT PROGRAMS  
 TAUTEN SILENT PROGRAM  
 UNTIL NEATEST PROGRAM  
 OUTSTRIPT LEAN ENGRAM  
 LOSE TAUT ENGRAM PRINT  
 MUTEEST ANALOG REPRINT  
 NOTATE IMPUREST GNARL  
 PURE TRANSMITTAL GONE  
 START PERMUTING ALONE  
 START NEGATION RUMPLE  
 NEGATE IMPORTANT SLUR  
 UNIMPORTANT TEARS GEL  
 ARRANGE IMPOTENT LUST  
 ARRANGE MINUTEST PLOT  
 PATROL MINUTEST RANGE  
 ELEGANT PART MINUS ROT  
 PAINT ELEGANT ROSTRUM  
 PAINT ORANGE RUST MELT  
 PRINT MENTAL OUTRAGES  
 OUTSPRINT MENTAL RAGE  
 OUTSPRINT METAL RANGE  
 OUTSPRINT LEARNT GAME  
 PURIST LEARNT MONTAGE  
 TURNS MONTAGE ART PILE  
 TURN MONTAGE ART SPIEL  
 SPURT RETINAL MONTAGE  
 120 LINE SPURT RETINAL PRONGS MUTATE  
 GROPE RETINAL MUTANTS

# ANNA BARHAM

Step into Tangram Rule

– Vanessa Desclaux

ORNATE GLEAM UNSTRIPT 104

L'intervention la plus intéressante de l'art dans le quotidien réside dans sa manière de perturber le champ du savoir et d'interrompre la construction consensuelle du discours, dessinant d'autres lignes de désir, explorant la capacité de l'imagination à transformer et constamment réinventer nos relations aux objets et pratiques, dont fait partie le langage ordinaire. J'ai cherché à mettre en forme cette idée de l'interruption mise en œuvre par les pratiques artistiques à travers la conception d'une exposition intitulée «Stutter»<sup>1</sup> (en français, «bégaiement») et j'ai alors porté une attention particulière au travail de l'artiste Anna Barham. Son usage du langage a provoqué ma curiosité : partant d'un groupe de mots choisis avec attention, elle développe des structures arborescentes basées sur des anagrammes. Prenant la forme de dessins – faits à la main ou à l'aide de tampons – ou d'animations, ces champs anagrammatiques englobent autant une pratique du dessin que de l'écriture, mais aussi de la performance puisqu'Anna lit en public des textes entiers ou des extraits de ses pièces.

70 GULP ORNAMENTS ATTIRE  
 71 GULP AMARETTO

Art best intervenes within everyday life when it interrupts knowledge and the consensual construction of discourse, opening up paths of desire, investigating how imagination has the ability to transform and constantly re-invent our relationships to everyday objects and practices, including our use of ordinary language. I sought to formalize this idea of the interruption carried out by artistic practices through the curation of a show titled “Stutter”<sup>1</sup> and this was when I first delved into the work of Anna Barham. Her use of language grasped my attention: starting from carefully chosen groups of words, she develops arborescent structures based on anagrams. Taking the form of drawings (hand-written or made using stamps) or digital animation, these anagrammatic fields encompass a practice of drawing, writing, and later performance through Anna's reading aloud of entire texts or sections of her pieces.

*Return to Leptis Magna* (pp. 64–65) | 2010

Lithographie monochrome, cousue en cahiers, couverture souple avec rabats, éditée à 500 exemplaires  
 96 pages, 14,8 x 21 cm  
 Courtesy Anna Barham

<sup>1</sup> «Stutter», Tate Modern, Level 2 Gallery. Organisée par Nicholas Cullinan et Vanessa Desclaux. Avril–Août 2009. <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/stutter/default.shtml>

<sup>1</sup> «Stutter», Tate Modern, Level 2 Gallery. Curated by Nicholas Cullinan and Vanessa Desclaux. April–August 2009. <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/stutter/default.shtml>

<sup>2\*</sup> Cité par Simon O'Sullivan in «From Stuttering and Stammering to the Diagram: Deleuze, Bacon and Contemporary Art Practice», *Deleuze Studies*, vol. 3, n° 2, Décembre 2009. University Press, pp. 247-250.

<sup>3\*</sup> Anna Barham, conversation par email, juillet 2010.

Si le bégaiement est traditionnellement envisagé comme un défaut de langage résultant de problèmes d'origine physiologique ou psychologique, mon usage du terme tentait de dépasser cette dimension pathologique, afin de questionner si, et comment ce symptôme pouvait nous aider à réfléchir à des enjeux sociaux, politiques et culturels plus larges. Dans la lignée de Gilles Deleuze, qui a lui-même développé le concept de bégaiement dans le champ de la pensée philosophique, et partant du principe qu'il constitue une pathologie pouvant être maîtrisée voire soignée, j'ai commencé à penser dans la direction inverse, à concevoir ce bégaiement dans le champ de l'art comme quelque chose d'intentionnel, un mouvement stratégique voué à interrompre, fragmenter et déconstruire les discours.

«La parole et la communication sont peut-être devenus corrompus. Ils ont été entièrement contaminés par l'argent – et non pas par accident mais à cause de leur nature même. Créer a toujours été différent de communiquer. La clé est peut-être de créer des poches de non communication, des courts-circuits afin d'échapper au contrôle» (Deleuze, *Négociations*, 1972-1990)<sup>2</sup>. Dans une société où les diktats de la communication ont largement contaminé nos vies, codant et ordonnant le langage au point de ne laisser que peu d'espace aux gens pour inventer leur propre usage de la parole et de l'écriture, l'art continue de subvertir la communication en postulant que le langage détient un potentiel d'expansion du sens et de la raison. Jouer avec sa propre langue (l'anglais), pousser les limites de ce langage, ouvrir des chemins de traverse pour l'explorer et prendre du plaisir à jouer avec les mots, inventer des histoires, laisser des sons et des images apparaître dans la chair des mots de façon inattendue, telles sont les stratégies qui nourrissent l'œuvre d'Anna Barham.

Ce texte, qui a pris forme à travers une série d'échanges et de conversations avec l'artiste, se concentre sur deux pièces distinctes : *Slick Flection* (2009-2010), un texte conçu comme un script pour une lecture à haute voix, et *Return to Leptis Magna* (2010), un livre d'artiste dont certaines sections sont également destinées à être lues en public.

## LIGNES DE DÉSIR

«*Slick Flection* est un développement d'une pièce précédente dans laquelle je lis à haute voix des instructions pour claquettes (*tap dance*). Je me suis intéressé aux claquettes en tant que forme car cette danse produit son propre son, et mon intérêt s'est particulièrement porté sur les instructions, car ce sont des mots qui nomment en même temps qu'ils décrivent l'action à laquelle ils font référence : "step", "shuffle", "stamp". Ces mots marquent aussi le battement, le rythme des mouvements. Par exemple, "shuffle" contient deux syllabes, et la plupart des instructions fonctionnent de manière onomatopéique, imitant le mouvement et le son que le pas de danse produit. Il y a un pas qui s'appelle «flap», que les danseurs de claquette prononcent "f-lap", simulant le son du pas, mais également la difficulté à prononcer le son "fl" qui semble buter sur lui-même.

Je pensais aussi aux claquettes comme vocabulaire ou alphabet de mouvements qui peut être agencé selon de multiples et infinies configurations, du point de vue de l'ordre et du rythme, pour créer différents pas de danse et différents sons. Ceci a produit un lien intéressant avec les anagrammes que j'utilisais déjà. J'ai aussi commencé à penser au sens commun des syllabes ou unités d'instruction. À partir de l'idée de répétition des syllabes qui décrivent la danse, j'ai réalisé des substitutions par d'autres syllabes, par exemple : "slick", "fleck", "met", "re", "ing", "tion", "slip". Leur ordre faisait en sorte que dans certains cas, elles créaient du sens et des mots plus longs ; le sens de certains fragments dépendait des syllabes qui précédaient ou suivaient ; d'autres fois encore, la répétition d'une syllabe transformait un mot en un autre : "slip", "slip", "slip", "slips", "lips", "lips", "lips", etc.»<sup>3</sup>

Avec *Slick Flection*, Anna Barham explore une trajectoire d'écriture qui transcende la fonction traditionnelle du langage et qui entretient une relation à l'idée de langage dans la mesure où elle emprunte un langage établi, celui des instructions de claquettes, mais en transgresse les règles par le biais de l'appropriation et du déplacement d'un champ de signification (les claquettes) à un autre (les arts visuels) tout en conservant ses qualités rythmiques. D'un côté, les instructions de claquettes sont devenues encore plus abstraites, puisqu'elles se trouvent déconnectées de leur champ d'usage – on concentre à présent notre attention sur les qualités musicales des mots et des syllabes que constituent

If stuttering is traditionally understood as a speech impediment, as a result of psychological or physiological problems, my use of the term intended to go beyond the pathological dimension questioning if and how such a pathology could help us think of broader social, political and cultural concerns. Following Gilles Deleuze's own interest in the idea of "stutter", and thinking of the idea that certain pathologies can be mastered, I began to think in the opposite direction about an intentional stuttering as a strategic movement to interrupt, fragment, and deconstruct discourses.

"Maybe speech and communication have become corrupted. They're thoroughly permeated by money – and not by accident but by their very nature. Creating has always been something different from communicating. The key thing might be to create vacuoles of non-communication, circuit breakers so we can elude control" (Deleuze 1995: 175)<sup>2</sup>.

In a society within which the rules of communication have contaminated most areas of our lives, coding language(s) to an extent that people appear to be left with very little space to invent their own practice of speech and of writing, art continues to challenge communication by claiming the potential of language to expand beyond meaning and sense, and thereby offering a different creative potential. Playing with her own (English) language, pushing its boundaries, opening paths to enjoy the pleasures of word games and the invention of narratives, letting unexpected sounds and images overflow the flesh of the words is how Anna Barham has been making space for her work to occur.

The present text, the result of a series of exchanges and conversations between Anna Barham and I, focuses on two distinct works: *Slick Flection* (2009-2010), a text conceived as a script for a live reading by the artist, and *Return to Leptis Magna* (2010), an artist's book of which certain sections are also the object of live readings.

## PATHS OF DESIRE

"*Slick Flection* developed from an earlier piece where I read out tap dance instructions. I was interested in tap dancing as a form because it produces its own

sound, and in the instructions because they are words which both name and describe the action they refer to 'step', 'shuffle', 'stamp' as well as standing in for them in terms of beat – so that a two beat step, a 'shuffle' for instance, is described by a two-syllable word, and most of them doing so in a loosely onomatopoeic way. There's a step called a 'flap', which tap dancers tend to pronounce 'f-lap', mimicking the sound of the step and also the difficulty of pronouncing the sound 'fl' which seems to trip over itself.

I was also thinking of tap as a vocabulary or alphabet of moves that can be arranged in infinitely many orders and rhythms to create different dances and sounds. That was an interesting link to the anagrams which I was already using. I started to think about the everyday meanings of the syllables or units of instruction too. Using the pattern of the syllables that described the dance I then made substitutions with other syllables, for example: 'slick', 'fleck', 'met', 're', 'ing', 'tion', 'slip'. Their ordering meant that they would sometimes make sense or longer words, sometimes not, that they might change their sense according to which syllables they were surrounded by, and sometimes through repetition they would morph into other words 'slip' 'slip' 'slip' 'slips' 'lips' 'lips' 'lips' etc."<sup>3</sup>

With *Slick Flection* Anna Barham fulfils the desire to explore a path for writing that transcends the traditional function of language. It relates to language in the sense that it borrows the codes of tap dancing instructions, yet it transgresses this code through appropriation and displacement from one field (tap dancing) to another (visual art) while conserving its rhythmic qualities, and building up from them. On one hand the tap dancing instructions become even more abstract, disconnected from their field of usage; we thus focus on the musical quality of the words and syllables. Yet, on the other hand, the functional working of these instructions is subverted by substituting other syllables, reshaping them and sneaking back another code, another signifying regime: ordinary English language. In a sense it is "reality" creeping back into abstraction, to the point that no one can distinguish between what might be tap dancing instruction to what is not. "Silver

<sup>2\*</sup> Quoted by Simon O'Sullivan in "From Stuttering and Stammering to the Diagram: Deleuze, Bacon and Contemporary Art Practice", *Deleuze Studies*, vol. 3, n° 2, December 2009, Edinburgh University Press, pp. 247-250.

<sup>3\*</sup> Anna Barham, conversation by email, July 2010.



ces instructions. Cependant, le fonctionnement de ces instructions est subverti par la substitution d'autres syllabes, transformant les instructions initiales et y introduisant furtivement un autre régime de signification : la langue anglaise. Dans un sens, la réalité rattrape l'abstraction, au point qu'on ne puisse plus reconnaître ce qui est une instruction de danse de ce qu'il ne l'est pas. «Silver Met Her Lips», «Eclipse Slicking Light», «At Slick Angle Met» : l'abstraction et la figuration se superposent, juxtaposant en rythme sons et images en l'absence de toute structure narrative.

*Slick Flection* et *Return to Leptis Magna* formalisent l'une et l'autre une méthode d'écriture. À travers ces œuvres, Barham se confronte à l'espace de la page en tant qu'espace plastique au sein duquel elle va tenter de maîtriser un texte sur lequel elle ne cesse de prendre et perdre le contrôle. Les limitations physiques du livre constituent des paramètres imposés dans le jeu de l'artiste. En tant que système

d'écriture, le jeu de Barham avec les anagrammes est un processus qui repose autant sur sa capacité à agencer et diriger que sur son acceptation de la nature mécanique, automatique du processus qui la guide, l'obligeant à consentir à une certaine perte de contrôle. Barham a ainsi développé une pratique d'écriture qui se nourrit des répétitions et interruptions, et qui perturbe la hiérarchie entre le récit, les sons et les images, révélant le potentiel du langage à être toutes ces choses à la fois. Dans le contexte plus large de la déconstruction du savoir et du discours, Anna Barham invente un espace unique pour les mots.

«On peut peut-être dire alors que l'erreur ("glitch") nomme deux moments ou mouvements. Détruire un monde et en faire un. En fait, les deux ne sont jamais vraiment séparés l'un de l'autre : le dissensus veut dire simultanément affirmer autre chose et affirmer un ailleurs. Pour affirmer un ailleurs, nous devons nous tourner vers ce qui existe déjà. L'erreur est alors un moment de critique, un moment de négation – mais

Met Her Lips", "Ellipse Slicking Light", "At Slick Angle Met": abstraction and figuration overlap, rhythmically juxtaposing sounds and images in the absence of any narrative structure.

*Slick Flection* and *Return to Leptis Magna* both formalize a method of writing. Through these works, Barham confronts herself with the space of the page as a plastic space within which she will attempt to master a text over which she is constantly taking and losing control. The physical limitations of the book are the given parameters of the game led by the artist. As a system of writing, Barham's play with anagrams is a process that relies on her ordering and directing as much as her letting the automatic nature of the process taking over, forcing her to release some control. Barham has developed a practice of writing that expands from repetitions and interruptions, and upsets

the hierarchy between narrative, sounds, and images, revealing language's potential to be all these things at once. Within the broader context of the deconstruction of knowledge and discourse, Anna Barham creates her own unique space of words.

"We might say then that the glitch names two moments or movements. To break a world and to make a world. In fact these two are never really divorced from one another: to dissent means invariably to affirm some where/thing else. To affirm an elsewhere we have to turn from that which is already here. The glitch is then a moment of critique, a moment of negation – but also a moment of creation and of affirmation. Indeed, the glitch – in whichever regime it operates and ruptures – is the 'sound' of this something else, this something different attempting to get through. To end this first section then, we can return to the artist as the one who specifically uses this logic of the glitch. The artist as traitor prophet

<sup>4</sup>▶ Simon O'Sullivan, *op. cit.*, p. 250.

<sup>5</sup>▶ Anna Barham, *Return to Leptis Magna*, p. 24.

<sup>6</sup>▶ Anna Barham, conversation par email, juillet 2010.

également un moment de création et d'affirmation. En effet, l'erreur – quelque soit le régime dans lequel elle opère et établit une rupture – est le "son" de cette autre chose, cette différente chose qui essaie de se frayer un passage. Pour conclure alors cette première section, on peut retourner à la figure de l'artiste comme celle qui utilise spécifiquement cette logique de l'erreur. L'artiste comme traître prophète nomme une direction double : la trahison d'un monde et l'affirmation d'un-monde-qui-vient.»<sup>4</sup>

L'écriture d'Anna Barham prend la forme d'un jeu euphorique qui l'amène à rencontrer sa pratique du dessin. Chaque page du livre *Return to Leptis Magna* disperse le texte selon des formes et motifs radicalement différents. Les lignes de texte / groupes de mots sur la page semblent composer des notations irrégulières. La structure de ces textes suit la production de nouveaux anagrammes ; chaque page commence avec un arrangement particulier, comme par exemple «Step into Tangram Rule»<sup>5</sup>, et progresse, zigzagant de gauche à droite, du haut vers le bas, selon différentes combinaisons des mêmes lettres. Ces arborescences multiformes apparaissent page après page – ou dessin après dessin dans la série d'œuvres précédentes intitulée «Spied Elegant Arm» (2009) –, empêchant l'œil de facilement suivre l'architecture du texte. À l'inverse, elles encouragent la dispersion du regard, induisant chez le lecteur une confusion à même de provoquer des pensées d'une autre nature.

#### LA CHAIR DES MOTS, LES SONS DU CORPS

«*Return to Leptis Magna* constitue une autre exploration de la lecture à voix haute. Dans *Slick Flection*, le point de départ du texte et la performance entretiennent une relation au son, et bien que j'ai permis au texte d'exister en tant que tel, la pièce existe véritablement sous forme de lecture ou d'enregistrement sonore. Mais *Return to Leptis Magna* est d'abord et principalement un livre, à partir duquel je peux aussi lire à voix haute. Alors que *Slick Flection* prend les syllabes comme unité de base, *Return to Leptis Magna* envisage les lettres comme point de départ et s'écrit à partir d'anagrammes. Bien que le texte décrive parfois des sons, ce n'est qu'un thème parmi d'autres, et cette relation au son est contingente au groupe de lettres à partir duquel le texte est produit ("sing a petulant tremor" / "put in strange tremalo" / "pungent sitar tremalo" / "tart tone gulps remain" / "strangulate prim

tone" / "trim pert nasal tone" / "or nasal trumpet tinge"). Le texte est construit sans que le son produit par les mots soit la chose la plus importante. Et pourtant, en raison des limites posées par l'usage des anagrammes, il n'y a qu'un nombre fini de syllabes dont la répétition au cours du texte crée un rythme particulier.

L'intérêt que je porte à la lecture est moins en rapport avec le son produit par les mots qu'avec la temporalité de la lecture et la façon dont un texte est lu et un son reçu par un public. Dans ce contexte de lecture, il y a le temps partagé en commun par les gens qui écoutent ce qui est lu, et aussi la possibilité de manquer un passage par inattention. Le texte est dense et juste au moment où la personne qui écoute saisit une ligne et commence à se l'approprier, une autre passe et peut ainsi être manquée. Cela crée une forme d'écoute discontinue, et le public peut ainsi s'immerger dans ses pensées puis être saisi par un mot ou une phrase et revenir ainsi à l'écoute du texte.»<sup>6</sup>

Les œuvres *Return to Leptis Magna* et *Slick Flection* opèrent de différentes manières entre l'espace de l'écriture et celui de la parole, entre le texte et la voix qui incarne les mots. Dans ce passage du texte-partition à la voix-son, de multiples événements interviennent. Le texte, en tant qu'objet, se transforme en événement par le biais de son activation par le corps et par la voix du lecteur et du spectateur. Dans *Slick Flection*, les qualités rythmiques et musicales des syllabes introduisent le mouvement de la danse à l'intérieur du texte. Des phénomènes accentués lors des lectures-performances réalisées par l'artiste. La voix agit comme guide pour ceux qui écoutent, ce qui m'a amené à penser à la performance comme une forme d'incantation et à la figure de l'Enchanteur.

«De la même manière, ces anciens Egyptiens ne faisaient pas usage des mots comme nous le faisons, c'est à dire comme symboles ou sons liés les uns aux autres, ayant des relations fixes et mémorisées, avec lesquels nous composons des séquences formelles dans notre tête. Pour eux, les mots ont une nature musicale ; ou pour être plus précis, parler est une façon de générer des champs sonores qui établissent immédiatement une identité de vibrations avec le principe essentiel qui définit chaque objet ou forme. (...) La voix humaine est l'instrument par excellence du prêtre et de l'enchanteur. C'est la voix qui cherche au loin les Invisibles convoqués et qui transforment les objets nécessaires en Réalité...»<sup>7</sup>

names a twin orientation: the betrayal of one world and the affirmation of a world-yet-to-come.”<sup>4</sup>

Barham's writing takes the form of a pleasurable play through which writing encounters a practice of drawing. Skipping through the pages of *Return to Leptis Magna*, each page “disperses” the text according to radically different shapes and forms. The lines of text / groups of words on the page seem to compose erratic notations. The structure of these texts follows the production of anagrams; each page starts with a particular arrangement such as “Step into Tangram Rule”<sup>5</sup> and progresses across the page, zig zagging left and right, from top to bottom, through different combinations of the same letters. The shapeshifting arborescences appear page after page (or drawing after drawing in the previous series of works “Spied Elegant Arm” (2009)), preventing the eye from easily understanding or following the architecture of the text. Instead they encourage the dispersion of the gaze, leading the reader to a state of confusion that might trigger a different set of thoughts.

#### THE FLESH OF THE WORDS, THE SOUNDS OF THE BODY

“*Return to Leptis Magna* is another exploration of reading aloud. In *Slick Flection*, the starting point and the delivery are both sound, and although I have allowed the transcript out into the world, the piece really only exists as a live reading or as a recording - as a sound - but *Return to Leptis Magna* is a book first and foremost from which I can also read. While *Slick Flection* takes syllables as its basic unit, *Return to Leptis Magna* takes letters and is written from anagrams, and although parts of the text describe sound that is just one of a number of themes and is contingent on the starting group of letters (“sing a petulant tremor” / “put in strange tremalo” / “pungent sitar tremalo” / “tart tone gulps remain” / “strangulate prim tone” / “trim pert nasal tone” / “or nasal trumpet tinge”) and it's constructed without the sound of the words being the most important thing. And yet because of the limit of the anagram, there are only a finite number of syllables creating repetition and a certain rhythm.

My interest in reading it aloud is not so much the way it sounds as such but more to do with time and the way

something delivered as a sound is received. There is the shared social time of people listening to something being read, and also the slippery blink-and-you-miss-it (can't think of an aural analogy) of this kind of delivery. The text is dense and just as the listener grasps one line and begins to digest it; another passes by which is missed. It creates a distracted form of listening, and one can drift off and then be caught by a particular word and drawn back into the text.”<sup>6</sup>

In different ways the works *Slick Flection* and *Return to Leptis Magna* operate between the space of writing and the space of speech, between the text and the voice(s) that incarnates the words. In this passage from text/notation to voice/sound a multitude of events take place. The text, as physical object, is transformed into an event through its activation by the body and voice of the reader/listener. In *Slick Flection*, the rhythmic and musical qualities of the syllables introduce the physical movement of the dance into the text. The voice of the artist enhances these qualities through the performance. The voice acts as a guide to the listeners, which led me to think of the form of a chant and the figure of the Enchanter.

“Similarly these ancient Egyptians did not use words as we do, that is, as symbols or sounds linked together, which have fixed, memorized associations and which we compose in sequential patterns within the mind. For them words were of a musical nature; or more precisely speaking was a process of generating sonar fields establishing an immediate vibratory identity with the essential principle that underlies any object or form. (...) The human voice is the instrument par excellence of the priest and the enchanter. It is the voice which seeks afar the Invisibles summoned and makes the necessary objects into Reality...”<sup>7</sup>

Anna is very interested in this idea of sonar fields, and by extension, the idea of fields of meaning triggered through sound. Her work has the particularity to limit itself to a use of English language, therefore exploring this exact tension between sound and sense within the signifying regime of language. De Certeau talks about “foreignness-at-home”<sup>8</sup> in relation to Wittgenstein's writing on ordinary language, stressing that for Wittgenstein, we cannot “leave” language, we can only act as

<sup>4</sup>▶ Simon O'Sullivan, *op. cit.*, p. 250.

<sup>5</sup>▶ Anna Barham, *Return to Leptis Magna*, p. 24.

<sup>6</sup>▶ Anna Barham, conversation by email, July 2010.

<sup>7</sup>▶ Henry George Farmer, “The Music of Ancient Egypt”, *The New Oxford History of Music*, Oxford University Press, London, 1957, p.259. This quote was found in one of the notebooks of French artist Guy de Cointet (1934-1983).

<sup>8</sup>▶ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, 1984, p.14.

<sup>7</sup>► Henry George Farmer, «The Music of Ancient Egypt», *The New Oxford History of Music*, Oxford University Press, London, 1957, p. 259. Cette citation se trouve dans un des carnets de notes de l'artiste

<sup>8</sup>► Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Folio Essais Gallimard, 1990, p. 30.

<sup>9</sup>► *Ibid.*, pp. 237-238.

<sup>10</sup>► *Ibid.*, pp. 236-237.

Anna s'intéresse à l'idée de champs sonores évoquée à l'instant, et par extension, à celle de champs de signification tels qu'ils peuvent être suggérés par le son. Son travail a la particularité de se limiter à un usage de la langue anglaise, explorant ainsi le lieu même de la tension entre le son et le sens au sein du régime signifiant de la langue. Michel de Certeau fait référence à Wittgenstein et à l'idée d'être «étranger dedans mais sans dehors»<sup>8</sup>, mettant l'accent sur l'impossibilité de sortir du langage ordinaire. Il n'existerait pas de dehors du langage, mais seulement une manière étrangère de l'habiter.

Comme Anna le mentionne plus haut, *Return to Leptis Magna* n'a pas été conçue pour fonctionner seulement comme performance ou pièce sonore, il s'agit avant tout d'un livre. Elle explique très clairement comment les anagrammes créent de manière mécanique un rythme et des sons par le biais de la répétition cyclique de certains phonèmes. *Return to Leptis Magna* propose des labyrinthes de fragments, combinaisons de mots qui se déplacent infiniment sur les pages du livre, donnant lieu à un nombre illimité et unique de motifs. Ces architectures verbales permettent à l'artiste de continuer à visiter le motif de la ruine comme celui de la folie architecturale, en référence au site historique de Leptis Magna – une importante cité de l'Empire Romain dont les vestiges sont situés à Al Khums en Libye, et dont certains fragments ont été ramenés en Angleterre au début du XIX<sup>e</sup> siècle pour créer une folie pour le roi George IV à Virginia Water. La distance qui sépare la ruine de la folie semble refléter la transformation, ou la confusion, qu'Anna Barham opère entre la figuration sémantique et l'abstraction sonore. Entre ces champs de signification, le texte est un espace d'égarement qui laisse l'esprit du lecteur libre de prendre le chemin de la rêverie. Les segments de *Return to Leptis Magna* pourront être lus à haute voix par l'artiste, pourtant le texte n'a pas été conçu pour la voix, ou pour une voix particulière, mais est plutôt là pour n'importe quel lecteur qui désire s'en saisir à sa manière ; une partition pour des voix multiples. De Certeau analyse et discute la présence continue mais métamorphosée des pratiques orales dans le contexte de la littérature moderne. Il observe «des réminiscences de corps plantés dans le langage ordinaire»<sup>9</sup> ou l'irruption de la voix dans le contexte de l'écrit.

«Le texte littéraire se modifie en devenant l'épaisseur ambiguë où se remuent des sons irréductibles à un sens. Un corps

pluriel où circulent, éphémères, des rumeurs orales, voilà ce que devient cette écriture défaite, "scène pour des voix". Elle rend impossible la réduction de la pulsion au signe.»<sup>10</sup>

Durant notre conversation à propos de certains dessins de l'artiste Guy de Cointet, Anna souligne : «Ils décomposent progressivement les lettres non pas en unités de sens mais en unités de poids ou de mesure, en sensations sonores et en rythme. Ils ressemblent à des partitions mais plutôt pour la voix que pour des instruments de musique. Je suppose que penser à ces dessins en relation avec ses performances accentue d'autant plus leur qualité "vocale" ; mais je pense que c'est intimement lié à l'abstraction des mots aussi, au fait que mots et lettres sont un matériau brut. Même les dessins qui utilisent les nombres (j'ai une réédition de *A Few Drawings* de Guy de Cointet, 1975, que j'ai également regardée) ont des lettres et des mots qui conduisent à ramener le centre de l'attention vers la voix plutôt que vers une liste de nombres (tel un annuaire) ou un code pour une partition musicale.»

Dans *Return to Leptis Magna*, le texte se donne comme une esquisse incomplète, un diagramme labyrinthique dans lequel la voix du lecteur doit trouver son chemin. Elle errera dans des régions de rythmes et de sons, d'images et de récits, mais aussi d'espace vierge, vide. Sa voix rencontrera d'autres voix (altérées, intérieures, imaginées) à travers les détours de sa lecture silencieuse ou de son écoute en public, ralentie, quasiment à l'arrêt, dans les méandres de l'écriture d'Anna Barham.

#### ESPACE PLASTIQUE ET ESPACE POLITIQUE

«Il existe un lien fort entre le langage comme son, comme truc dans la bouche, une voix avec toutes ses qualités musicale et rythmique, et le langage comme récit et sens. Cette ligne est ce sur quoi le travail de Guy de Cointet semble vibrer. De la même manière, il y a un lien entre la représentation graphique du langage et le son dans ses dessins, et leur expression dans ses performances. Je pense que c'est fascinant car ce langage a littéralement un sens (une combinaison de nombres et de lettres) mais pas de signification explicite. Cela crée une situation dans laquelle la signification doit être activement construite par le lecteur-spectateur. Cela permet à quelque chose de se passer, d'être produit au sein de cette construction. Je pense que c'est le lien, pour moi en tout cas,



foreigners in the inside – being no outside. As Anna stresses above, *Return to Leptis Magna* has not been conceived to work only as a performance or sound work, it is first and foremost a book. She explains very clearly how anagrams mechanically create sounds and rhythm through the cyclical repetition of specific phonic units. In *Return to Leptis Magna* we are given a labyrinthine series of fragments, combinations of words that endlessly move on the pages of the book, giving birth to a potentially unlimited number of unique patterns. These word-architectures allow the artist to continue visiting the motif of the ruin as well as the folly in reference to the historical site of Leptis Magna – a prominent city of the Roman Empire whose ruins are located in Al Khums in Libya, fragments of which were brought back to England in the early 19<sup>th</sup> century and used to create an architectural folly for King George IV at Virginia Water. The distance that separates the ruin from the architectural folly seems to mirror the shift, or glitch, that Anna Barham

operates between semantic figuration and sonic abstraction. Between these two fields of meaning, the text is a space of wander, which allows the mind of the reader to go off dreamlike digressions. Sections of *Return to Leptis Magna* may be read aloud using the artist's voice, yet it has not been conceived for the voice, or for a particular voice, but is rather out there for the reader to engage with the text in his own way; a score for multiple voices. De Certeau analyses and discusses the continuous but transformed presence of oral practices in the context of modern literature. He observes "reminiscences of bodies lodged in ordinary language"<sup>9</sup> or the irruption of the voice within the context of the written.

"The literary text is modified by becoming the ambiguous depth in which sounds that cannot be reduced to a meaning move about. A plural body in which ephemeral oral rumors circulate: that is what dismembered writing becomes, a 'stage for voices'. It makes the reduction of the drive to a sign impossible."<sup>10</sup>

<sup>9</sup>► *Ibid.*, p. 163.

<sup>10</sup>► *Ibid.*



<sup>11</sup> ▶ Anna Barham, conversation par mail, juillet 2010.

avec l'idée que tu mentionnes de transe, d'incantation, et la figure du prêtre ou de l'enchanteur. Cela place le rôle du langage et de la parole au-delà de la simple signification, mais construit plutôt un cadre pour que quelque chose d'autre soit proposé. Cette "autre chose" peut invariablement être appelée le mystique, l'inconscient, ou Dieu. Je ne m'intéresse pas au *New Age* ou à n'importe quelle connotation religieuse mais plutôt à l'impératif humain de projeter et construire du sens, par le biais de l'imagination et l'association libre d'idées générée lors d'une écoute distraite.<sup>11</sup>

Est-ce que cette « autre chose » pourrait aussi être appelée le politique, et comment ? Que se passerait-il si le contenu politique de l'œuvre n'était pas situé dans les mots eux-mêmes,

dans ce qui fait sens, raconte, représente ou communique, mais plutôt dans la façon de déformer le sens, le récit, la représentation et la communication ? Cet acte de déformation ne se fait pas en réaction contre, mais constitue un acte de création, un geste fondamentalement artistique. Ceci est politique dans le sens où il permet au langage d'échapper à l'enclos de la signification qui tente de le maintenir dans une normalité consensuelle du point de vue de la syntaxe comme de la fonction – le texte de Barham rend la frontière entre les champs de la poésie, du dessin ou du récit caduque. La dispersion et la fragmentation qui forment le nouveau paradigme du langage dans ces œuvres échappent aussi à l'autorité du contrôle en laissant le hasard et l'erreur déterminer en partie le processus d'écriture. Le contrôle

In our conversation about some drawings by the artist Guy de Cointet, Anna notes: "They progressively break the letters down not into meaning but into weight or measure, into sound qualities and rhythm. They look like scores but for the voice as opposed to instruments. I suppose that thinking of them in connection to his performances also heightens this 'voiceness'; but I think it's inherent in their abstraction of the words too, that words and letters are the raw material. Even the number drawings (I have a reprint of *A Few Drawings* by Guy de Cointet, 1975, which I've been looking at as well) have some letters or words in them which swing the emphasis back to the voice rather than as lists of numbers (like a phone book) or as code for musical (instrumental / melodic) notation."

In *Return to Leptis Magna*, the text is given as an incomplete sketch, a labyrinthine diagram that the reader's voice needs to navigate. It will wander in regions of rhythms and sounds, of images and narratives as well as blank, empty space. His/her voice will encounter other voices (altered, interior, imagined) through the detours of his/her silent reading or live listening, slowed down, often down to stillness, through the meanders of Barham's playful writing.

#### PLASTIC SPACE AND POLITICAL SPACE

"There's a taut line between language as sound, as stuff in your mouth, as voice with all its musical and rhythmic qualities, and language as narrative and meaning that Guy de Cointet's work seems to vibrate on and around. Similarly between graphic representation of language and sound in his drawings and its actual expression in performance. I think that's so compelling because having literal sense (a combination of letters and numbers for example) but not explicit 'meaning'. It sets up a situation where meaning has to be actively constructed by the viewer/listener. It allows for something to happen and be generated within them. I think that this is the link, for me anyway, to the ideas you mentioned of trance and the priest or enchanter. It sets up language and speech not as an end in itself, as neatly delivered meaning, but a framework and an opportunity for something else to happen. That 'something else' might be variously called

the subconscious, the mystical, or God. I'm not interested in New Age or specific religious connotations but more in this human imperative to project and construct meaning, in imagination and in the free association allowed through a distracted listening."<sup>11</sup>

Could this "something else" where something is allowed to happen, also be called the political, and how? What if the political content of the work was not found in the words themselves, in what they might signify, narrate, represent or communicate, but rather in how they deform signification, narration, representation and communication at once? This act of deformation is not a reaction against something but an act of creation, a fundamentally artistic gesture. It is also political in the sense that it releases language from the enclosure of signification that intends to maintain it within a certain consensual normality from the point of view of syntax as much as function – Barham's text blurs the boundary between the fields of poetry, narration and drawing. The dispersion and fragmentation that constitute the new formal paradigm of language in these works also eludes control by letting chance and error partly determine the writing process. Control becomes an active force in the process of creating the work, producing an enduring tension between an act of thinking and one of making.

Anna Barham talks about the difference between something created and something discovered. Here the notions of the figure or the figural might help us sketch out a possible approach to look at the resulting forms that Barham creates through her textual arrangements.

"First of all we will distinguish textual and figural space. Graphic (or phonic) units have no value in and of themselves according to the plastic force of their form or rhythmic impact on the reader's eye or body, but only by being opposed within a system (e.g., the alphabet, if we accept the letter as a unit). This play on opposition is rule-bound, and breaking the rules leads to the effects of signification jamming. The system assumes a spatial cutting-up (here visual; vocal in the case of speech) according to invariant intervals which allow for fast recognition. This cutting-up is textuality."<sup>12</sup>

<sup>11</sup> ▶ Anna Bahram, conversation by email, July 2010.

<sup>12</sup> ▶ Jean-François Lyotard, "Plastic Space and Political Space", *Boundary 2*, vol. 14, n° 1/2 (Autumn 1985-Winter 1986), pp. 211-223. Published by Duke University Press.

Guy de Cointet ▼ *Sans titre (I hate to sleep alone)* | 1983

Encre sur papier (page de carnet à dessin Sennelier), timbre sec de la Succession, 37 x 46 cm  
Collection privée, Toulouse  
Courtesy Galerie Air de Paris  
Crédits : Marc Damage

devient une force active dans le processus de création de l'œuvre, maintenant une tension entre l'acte de pensée et la production. Anna Barham parle de la différence entre ce qui est créé et ce qui est découvert. Les notions de figure et de figural deviennent alors utiles pour envisager l'interprétation des formes résultant des arrangements textuels d'Anna Barham.

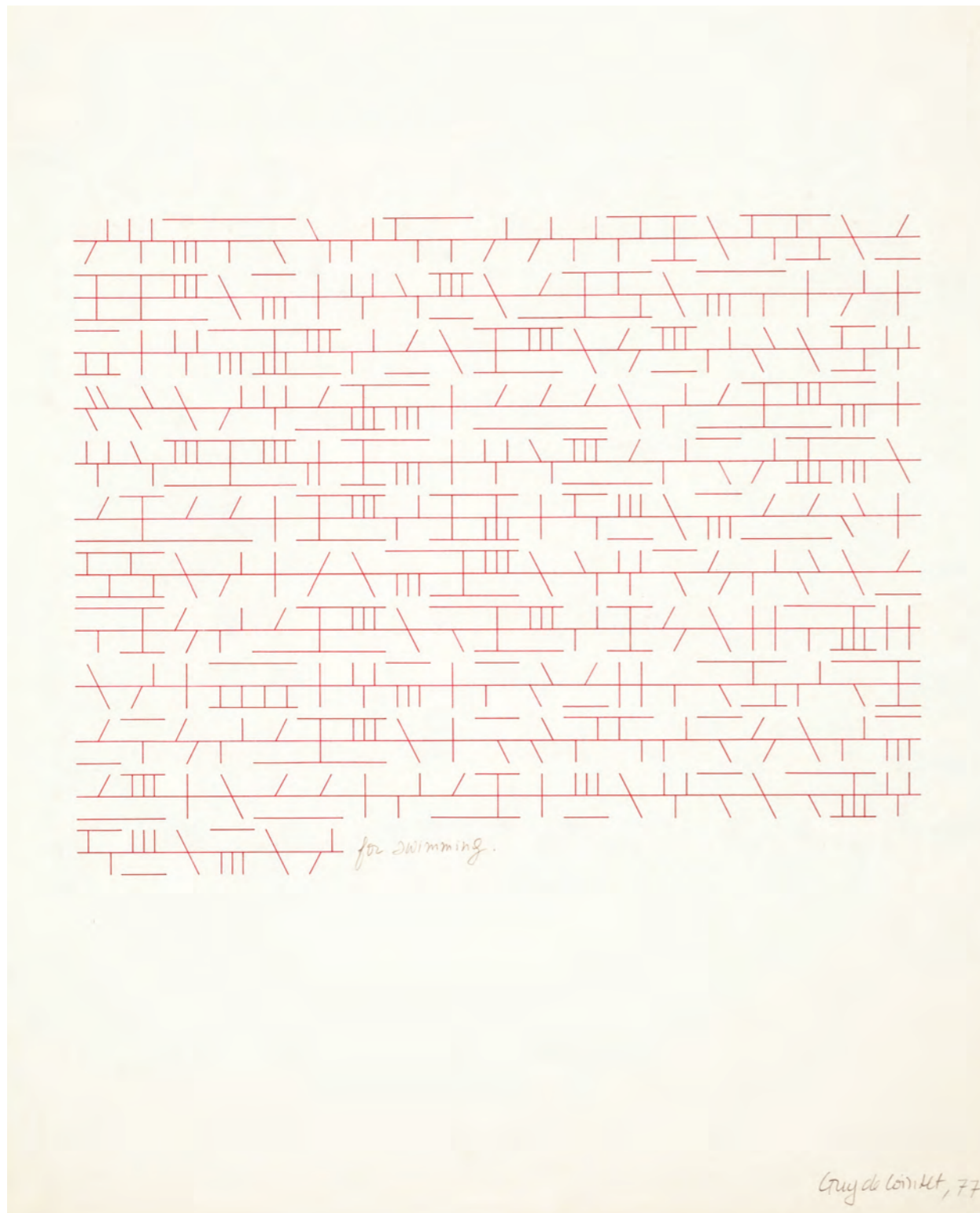
«Tout d'abord, nous distinguerons l'espace textuel de l'espace figural. Les unités graphiques (ou phoniques) n'ont pas de valeur en et pour elles-mêmes selon la force plastique de leur forme ou leur impact rythmique sur l'œil ou le corps du lecteur, mais seulement par leur opposition à l'intérieur d'un système (comme l'alphabet, si nous acceptons la lettre comme unité). Ce jeu d'opposition est une règle, et briser les règles conduit à l'effet d'une saturation du sens. Le système suppose un découpage spatial (ici visuel, vocal dans le cas de la parole) selon des intervalles invariables qui permettent une rapide reconnaissance. Ce découpage est la textualité.»<sup>12</sup> La textualité définie par Lyotard est ce qui crée pour le lecteur un espace d'action : questionnement, spéculation et invention. C'est à l'intérieur de cet espace que nous devenons conscients et investis de la capacité de nous définir comme êtres singuliers et pensants. Notre compréhension

de la «textualité» des œuvres de Barham reflète notre relation complexe et personnelle au langage et au contexte dans lequel il prend forme. Les figures écrites de Barham détournent l'image autant que le récit, formant à la place des partitions cryptées, interrompant et ralentissant notre capacité à lire et déchiffrer ce langage. Ces fragments énigmatiques nous forcent à reconnecter le langage avec le corps et l'intelligence : d'un côté, ses textes interpellent le corps du lecteur-spectateur d'une façon extrêmement sensuelle par le biais du rythme, des mots et des sons ; de l'autre, ils testent les limites de notre aptitude à articuler nos pensées lorsque nous faisons face à des structures formellement très complexes. L'absence d'une claire économie de représentation mise en scène dans ces œuvres crée un vide que l'esprit humain veut s'empresse de remplir d'une façon ou d'une autre. Face aux textes et lectures-performances de Barham, nous devons tenter d'abandonner nos habitudes de lecture et d'écoute. Nous n'avons plus qu'à suspendre notre désir de compréhension et de critique de manière à pouvoir saisir l'opportunité qui nous est offerte d'inventer et de fabuler. Nous essaierons peut-être de nous inscrire dans les dédales de ces labyrinthes de mots-ruines. Ses précises partitions esquissant une œuvre à interpréter et mettre en scène, à l'infini. ▾

traduit de l'anglais par Vanessa Desclaux

The textuality defined above by Lyotard is what creates for us, readers, a space of action through questioning, speculation, and invention. It is within that space that we become conscious and empowered of the possibility of defining ourselves as singular thinking beings. Our understanding of the "textuality" of Barham's work reflects our complex and undeniably personal relationships to language and the context in which this language is articulated. Barham's written figures elude image as much as narration, forming instead cryptic notations, interrupting and slowing down our ability to read and decipher language. These enigmatic fragments force us to reconnect language with both body and intelligence; on the one hand her texts engage the body of the reader/listener in an extremely sensual manner through words, sounds and rhythms; on the

other hand, they test the limits of our ability to articulate our thoughts when facing their intricate formal structures. The absence of a representational economy within these works creates a void or at best a sketch that the human mind feels the need to complete in one way or another. Confronted with Barham's texts and spoken-word performances, we need to abandon our habits of looking, reading or listening; we can only suspend our desire for comprehension and critique in order to seize the opportunity for invention and fabulation. We may try to write ourselves through her labyrinths of word-ruins, her intricate notations outlining a work to be interpreted and performed *ad infinitum*. ▾



Guy de Cointet ▾ For swimming | 1977

Encre et crayon sur papier Paxton Bond, daté et signé au recto, 61 x 48 cm  
Collection Succession Guy de Cointet  
Courtesy Galerie Air de Paris  
Crédits : Marc Damage

<sup>12</sup> Jean-François Lyotard, "Plastic Space and Political Space", *Boundary 2*, vol. 14, n°1/2 (Autumn 1985 - Winter 1986), Duke University Press, pp. 211-223.