

« This is Postmodern Stuff »
Soutien à la recherche en théorie et critique d'art du Cnap 2017
Camille Pageard

Le soutien à la recherche en théorie et critique d'art accordé par le Cnap en 2017 concernait un séjour aux États-Unis pour consulter les archives de David Antin et réaliser un ensemble d'entretiens à San Diego et à Los Angeles autour du travail du poète et critique d'art. Ceci afin d'explorer ses archives personnelles déposées au Getty Research Institute, de consulter les archives de l'Université de Californie de San Diego (UCSD) et de s'entretenir avec un certain nombre d'acteurs de la scène poétique et artistique. Si la figure d'Antin est centrale à cette recherche, il s'agissait aussi d'approfondir et d'élargir des questions concernant en particulier sa critique d'art et littéraire, l'histoire éditoriale que révèlent ses publications, son impact au sein de l'université de San Diego et, à travers ces questions, caractériser plus précisément sa définition d'une postmodernité poétique et artistique.

La citation du titre de ce projet était empruntée à un échange de 1975 entre Williams Spanos et David Antin. Spanos y qualifiait de postmoderne le poème parlé (*talk poem*) que vient de lui envoyer Antin en vue de sa publication dans la revue *boundary 2*. Les poèmes parlés constituent l'essentiel de l'œuvre poétique d'Antin. Ce sont des discours poétiques et théoriques improvisés et composés d'empilements d'histoires et de développements digressifs. Ces performances sont enregistrées sur bande puis transcrites dans une notation spécifique à l'auteur. Ils possèdent une évidente dimension performative et critique, mais sont aussi sous-tendus par un grand nombre de questions linguistiques et phénoménologiques.

Ce séjour de recherche a permis de préciser la lecture par Antin d'un ensemble de philosophes et critiques (Wittgenstein, Dewey, Heidegger ou Diderot) qui, au même titre que les œuvres d'un certain nombre d'artistes (Acconci, Baldessari, Brecht, Cage, Duchamp, Kaprow, Morris ou Rothko), jalonnent son œuvre. En cherchant à évaluer sa définition de postmodernité, il s'est principalement agité de retracer la connexion de ces deux champs critique et artistique à travers trois orientations : son parcours en tant que critique d'art et commissaire d'exposition, son implication au sein de l'Université de San Diego et l'évaluation de ces figures théoriques et artistiques dans sa pratique performative, poétique et éditoriale. Ce projet de recherche avait pour but de collecter la documentation nécessaire à un projet éditorial d'ampleur autour de l'œuvre et la pratique de David Antin. Si cette figure est un point de départ, elle a permis d'approfondir l'étude d'un contexte élargi réévaluant la place et la fonction de recherches littéraires, linguistiques, esthétiques et critiques à cette époque et dans le contexte artistique et poétique de la côte est et de la côte ouest américaine.

Plusieurs textes ont été produits suite à cette recherche. Celui qui suit a été publié en ligne sur le site de Tombolo Presses et concerne l'expérience de la consultation des archives de David Antin tout en introduisant une réflexion sur le mode de transcription de ses poèmes parlés dont la visualité est plus prégnante que le poète le laisse d'abord entendre.

Que dites-vous de ça pour du bleu ?

Au cours des mois d'août et septembre 2017, la côte ouest des États-Unis a connu un épisode caniculaire. Grâce au réseau de climatiseurs, la chaleur du soleil n'était toutefois ressentie que lorsqu'on sortait des espaces clos. Après une heure quotidienne dans les bouchons de l'Highway 101 et de l'Interstate 405, il était ainsi pénible de sortir de la fraîcheur de la voiture et de marcher sur le parvis de pierres blanches du Getty Research Center. En me rendant un matin à la bibliothèque pour consulter les archives de David Antin, j'ai pris en souvenir une photographie avec un appareil numérique qu'on m'avait prêté. L'appareil avait conservé les réglages de la balance des blancs que j'avais réalisés le jour précédent dans la salle de consultation aveugle et éclairée au néon. La lumière de la photo est étrangement bleue. Lorsque je consulte aujourd'hui les photographies de documents prises au cours du travail dans les archives, leur couleur change jour après jour en fonction de mes réglages.

*

Je m'étais auparavant rendu à New Haven passer la journée du 21 août 2017 à consulter les archives de Gertrude Stein à la Beinecke Rare Book & Manuscript Library. En sortant du bus Greyhound venant de New York, la lumière était presque argentée. Lorsqu'il y a trop de soleil, les yeux cherchent à s'adapter ce qui peut provoquer un léger vertige. Ce jour-là, le vertige persistait. Dans un square tout proche de la bibliothèque, des gens s'installaient et scrutaient le ciel. Ils regardaient l'éclipse totale du Soleil, la première à passer au-dessus des États-Unis au XXI^e siècle.

William Carlos Williams, finit la première section du Livre III de *Paterson* intitulée « Bibliothèque » par une vision de vertige :

et la pauvre araignée
tisseuse, sur les toits, qui se prépare
. regarde en bas
En fouillant parmi les livres ; l'esprit ailleurs
regarde en bas

Cherche.

Dans une coïncidence heureuse, le tapuscrit rejoue la béance du vide. Les derniers vers donnent l'impression d'être accrochés au bord supérieur de la feuille de papier, surplombant le vide blanc de la fin du chapitre. La sensation de lecture est proche de celle ressentie lorsqu'on plonge dans un amas de documents. L'expérience de l'archive, de la bibliothèque et de la lecture est tout aussi corporelle que visuelle. Elle est de l'ordre du transfert et de la profondeur. Dans son essai « Persistance », la poète et essayiste Lisa Robertson écrit qu'elle se sert de son corps comme d'un lutrin, il devient le lieu de contact avec le texte et c'est à travers lui que le sens sédimente. À propos de son écriture, Emily Dickinson

déclare quant à elle en 1885 dans une lettre à sa belle-sœur Susan : « Émerger de l'Abysse, et y ré-entrer c'est la Vie, n'est-ce pas, ma Chère ? » Plonger dans des documents, dans un livre ou dans les interstices laissée par les blancs typographiques de l'écriture de David Antin, induit un positionnement vertigineux. Transcription des pauses du discours oral de ses performances, ils sont le lieu d'une expérience visuelle paradoxale, à la fois séparation et unification, plongeon et lieu de repos, lieu de communication apparemment inerte entre l'auteur et le lecteur.

*

Un an plus tard, prolongeant mes recherches sur David Antin et la présence inamovible du magnétophone dans son travail, je débute un cours sur l'histoire de l'enregistrement sonore et celle des techniques de reproduction de la voix. Pour illustrer un premier glissement entre invisibilité et visibilité des ondes sonores aux XIXème siècle, la série de variations que le peintre Edvard Munch consacre au cours des années 1890 au motif de *Songe d'une nuit d'été (La Voix)* semblait convenir parfaitement à une introduction. À cette époque, il multiplie les reprises de la même composition : une femme au premier plan regarde le spectateur, tandis que le second plan dévoile un bois qui laisse entrevoir derrière une plage et un lac sur lequel se reflète le soleil. Ce qui m'intéressait, c'était d'abord l'absence de bouche et l'omniprésence des yeux. Mais aussi, au fond de chacun des tableaux, gravures ou dessins, cette sorte de « i » vibrant parfois inversé, formé par le soleil et son reflet sur l'eau. Une forme « typographique » apparaît pour signifier un objet naturel et son image projetée. Si le personnage féminin tourne le dos au soleil et fixe le spectateur, le regard de ce dernier finit inmanquablement par se poser sur le soleil couchant. Le sujet de la voix devient chez Munch celui de la lumière et de sa perception. Je retrouve un même point aveuglant dans *Le Soleil* de 1909. Cette fois le sujet n'est pas le reflet, mais l'explosion du spectre lumineux, une lumière blanche semblable à celle brûlante du Getty.

*

« le soleil se lève à intervalles réguliers plus ou moins régulièrement à l'est cela relève de l'ordre de la nature et il se couche à l'ouest », écrit David Antin. Le poète et critique n'aimait pas particulièrement les couchers de soleil. Ses descriptions sont souvent terre-à-terre et lapidaires. Plus encore, les couchers de soleil sont pour lui « douteux » ou leur couleur rose est le produit de la pollution. Ce n'est pas le romantisme qu'ils peuvent évoquer qui le préoccupe, mais « l'effet de la lumière déclinante sur la visibilité ». De même pour l'éclat des explosions des bombes atomiques. La lumière aveuglante n'est pas seulement révélatrice d'un apogée de la technique militaire, ou bien la trace visuelle d'une destruction, elle « appartient [...] au système métaphorique que nous devons mobiliser lorsque nous essayons d'interpréter les peintures [ici celles de Rothko] ». La lumière aveuglante est entrée dans la culture visuelle. Comme un mot peut évoquer un champ sémantique, une peinture abstraite convoque

les effets des perceptions lumineuses concomitantes. Les yeux brûlent ainsi à la vue des œuvres d'Ad Reinhardt – à la saturation des noirs des tableaux répond la saturation des blancs des murs de la salle d'exposition. Éblouies par le contraste, les pupilles se contractent. Et quand Antin réfléchit à la *camera obscura*, il parle de soleil et d'éclipse tout en se demandant si les yeux d'Aristote ont pleuré lorsqu'il a essayé de regarder le soleil.

*

« Notebook 1979 »

Archives David Antin

Getty Research Institute

2008.M.56/Antin

Box 2, F 6

Déc 30

[xxx] Jeannette a appelé et Elly lui a demandé si elle avait aimé le livre sur la vision. Jeannette avait alors un problème terrible aux yeux – celui auquel on avait retiré la cataracte est entièrement aveugle – et l'autre a une mauvaise vue à cause d'un glaucome naissant, le stress et sa peur de devenir complètement aveugle. Le livre qu'Elly lui avait donné pour Noël était un livre philosophique – mais pratique pour s'exercer seule à avoir une meilleure vue, quels que soient les problèmes dont vous souffrez [xx]. « Je n'ai pas pu lire. Il m'a fait pleurer, » fut la réponse de Jeannette.

*

Dans *Remarques sur les couleurs*, Ludwig Wittgenstein écrit : « Le papier que voici est plus ou moins clair selon les endroits ; mais puis-je dire qu'il est blanc à certains endroits et gris en d'autres ? – Certes, si je le peignais, je mélangerais en tout cas un gris pour les endroits plus sombres. » Le blanc, où qu'il se trouve, sur une feuille de papier, comme fond à la simulation de page de mon logiciel de traitement de texte, entre les lettres et les mots, ou entre les membres des phrases d'Antin est une surface de projection des ombres, le lieu de l'inscription d'un gris typographique plus ou moins dense.

Poursuivant sa réflexion sur la perception logique des couleurs et resserrant leur lien avec l'écriture, il propose dans la première section des *Remarques philosophiques* que « la re-présentation octaédrique [des couleurs] est une re-présentation *synoptique* de règles grammaticales. » Plus loin en ouverture de la quatrième section il précise :

39. L'octaèdre des couleurs est grammaire car il dit que nous pouvons parler d'un bleu tirant sur le rouge mais non d'un vert tirant sur le rouge.

Grammaticalement, j'ai dans ma garde-robe un pantalon que je considère comme bleu mais que d'autres pensent gris, et un pull vert qui est lui perçu comme bleu. Dans une interview enregistrée au Centre Pompidou en 1982, David Antin parle des blancs typographiques comme des moyens de signifier des jonctures. En linguistique, ce sont les lieux de rencontre de deux morphèmes, de deux syllabes. Grammaticalement, pour ainsi dire, ceux des segments d'une phrase. Et comme l'écrit Wittgenstein dans ses *Fiches* à la proposition §55, « l'harmonie entre la pensée et la réalité doit être trouvée dans la grammaire du langage ». Il n'y a cependant pas d'adéquation dans la représentation du monde, la grammaire est seulement une manière de voir.

*

Dans la section « 1.133 - § 3. The Observational Part of Philosophy † 2 » des *Collected Papers* de Charles Sanders Peirce, on peut lire :

Au sujet d'obstacles les plus sérieux, je mentionnerai cependant une fois de plus l'idée que percevoir ce qui se trouve devant nous à tout moment est une chose extrêmement facile. Mais le pire reste que tout homme devient plus ou moins imprégné de ses opinions philosophiques [...] même si elles sont justes, elles empêchent la véritable observation autant qu'une paire de lunettes bleues empêchera un homme d'observer le ciel bleu.

À ce constat de l'interférence des idées préconçues sur la perception, j'ajouterais la proposition de Lisa Robertson qui dans « Colors / Rose » expérimente le port des lentilles roses pendant quelques jours. Après quelques temps, « la lumière et les couleurs ont perdu leur distinction », le ciel est devenu violet et le lever de soleil est teinté « comme une tasse à thé irisée offerte en cadeau de mariage et dont l'apparition de l'aurore se concentre dans sa partie la plus profonde. » Les nouvelles lentilles ne suppriment pas la mauvaise humeur comme espéré, elles permettent cependant de penser et d'observer le monde comme une profondeur. Le rose n'a alors rien à voir avec le désir ou la joie, mais avec l'expérience de l'intériorité d'un corps. « Les pores ouverts de la peau reçoivent et diversifient les images », écrit-elle.

*

La première image de David Antin que j'ai vue était une vidéo sur Youtube. Quelqu'un avait uploadé une captation du déploiement de ses *Sky Poems* à Santa Barbara en 1987. On le voyait interviewé avec une veste et un chapeau blancs commentant les poèmes qui s'inscrivaient dans le ciel et disparaissaient après évaporation du nuage. La traduction de la lumière sur la bande vidéo, puis de la bande vers la plateforme numérique a rendu le ciel bleu électrique. L'image vibre et tire franchement sur le blanc lorsque la caméra se tourne vers le soleil et que le transfert de la lumière sur la bande ne permet plus d'accepter autant d'information lumineuse. Elle devient réellement surexposée et permet à peine de voir

la vapeur d'eau tracer les lettres sur le fond bleu du ciel. Par souci de transposition documentaire, le ciel devient un monochrome violet lorsqu'apparaît une version numérique du texte à la fin du reportage. Dans une autre vidéo tournée à l'occasion de la seconde édition des *Sky poems* en 1988, les couleurs de l'image sont saturées. Le ciel et la mer sont d'un violet profond, les blancs sont oranges, la peau d'Antin est rouge et les vert des pelouses et des palmiers sont irréels. Le passage par les différents transferts techniques illustre la valence de la représentation des signes du monde naturel.

Dans son *Autobiography of Red*, Anne Carson écrit que les adjectifs « ont la charge d'attacher chaque chose à sa place dans sa particularité dans le monde. Ce sont les loquets de l'être. » Comme tout loquet, ils peuvent être défaits. C'est d'ailleurs ce qu'elle réalise dès le titre de son livre en transformant l'adjectif « rouge » en nom, et de surcroît en nom propre.

*

Le système des référents s'est constamment distendu au cours des recherches qui ont mené à ce livre. L'écriture des textes sur et autour d'Antin a commencé en retard, et à rebours. J'ai d'abord découvert les premières traductions françaises des recueils d'Antin. Elles m'ont conduit, accompagné de Jean-François Caro, à travailler à une traduction du recueil *parler aux frontières*. David Antin était alors encore en vie. Puis, toujours avec Jean-François Caro, il a semblé nécessaire de pallier à l'absence de traductions de ses textes critiques sur l'art et la littérature. Ce n'est qu'ensuite, après leur publication, que j'ai pu me rendre dans les archives du poète. Antin était entre temps décédé.

Je n'ai connu la présence physique et la voix d'Antin qu'à travers les quelques vidéos disponibles en ligne et les enregistrements sonores disponibles aujourd'hui sur le site du Getty. Une fois pourtant, j'ai failli l'entendre. C'était au téléphone, à Bruxelles, mais c'est Jean-François Caro qui lui parlait pendant que j'étais à côté. Jean-François se souvient ainsi de la scène :

C'était le lundi 12 octobre 2015. [...] Nous attendions la réponse d'Antin au sujet du contrat d'achat de droits.

À l'époque, nous partagions un bureau place Loix. Nous étions vraisemblablement ensemble ce jour-là, et nous avons convenu d'appeler dans la soirée [...]. Je me souviens de deux coups de téléphone, l'un sur la terrasse du Dillens [un bar près de notre bureau], l'autre dans mon salon. Le premier coup de fil, c'est forcément moi qui ai dû le passer, et je suis tombé sur Eleanor, dont je me souviens de la voix grave, chaleureuse et teintée d'ironie. Dans [un] e-mail, Charles Bernstein nous disait qu'il arrivait à David de ne pas répondre aux e-mails, et parfois oubliait certaines choses. [...] Eleanor clarifie la situation : David n'avait pas oublié, il était très heureux d'apprendre notre projet, mais n'arrivait pas à lire le document. Je pense qu'elle m'a proposé de rappeler un peu plus tard, pour l'une ou l'autre raison. Et c'est ce que nous avons dû faire : nous sommes rentrés chez moi, et soit nous avons rappelé, soit elle nous a rappelés. [...]. La voix de David était lointaine, très affaiblie, sa diction laborieuse, parfois difficilement

compréhensible. Il était visiblement – audiblement ? – fatigué, mais semblait tout à fait lucide, plaisantant sur ces lettres trop petites qu’il n’arrivait pas à lire.

Nous avons finalement renvoyé un document en augmentant le corps des lettres.

*

Au cours de l’été 2019, je préparais une série de cours sur la poète Susan Howe. Dans son essai « The Disappearance Approach », elle revient sur la mort de son mari Peter Hare, disparu deux ans plus tôt. Le texte est pour elle l’occasion de parler du vide laissé par sa disparition à travers son expérience des archives et des manuscrits, en particulier ceux de Peirce. Elle écrit par exemple :

Une trace peut-elle être la chose dont elle donne la trace, fixe comme jamais, réelle comme jamais – un ensemble choisi de fragments d’écho ?

Quelques années plus tard, dans *Spontaneous Particulars - The Telepathy of Archives*, elle publie un manuscrit du philosophe sur lequel se mêlent écriture et dessin, comme une forme de rébus qui n’aurait pas tout à fait stabilisé son statut. « The eye has me / L’œil me possède ». Dans *The Midnight*, elle écrivait déjà :

Bien qu’un signe soit compris comme consubstantiel à la chose ou à l’être qu’il représente, mot et image sont essentiellement rivaux. L’espace transitionnel entre image et écriture est souvent une zone de conflit. Ici nous devons déparer.

À l’image des conflits entre lettre et dessin repérés par qui tombe sur le rébus de Peirce, les différentes expériences visuelles et sonores autour des textes et des archives d’Antin sont des expériences où les signes déparent les uns des autres, comme deux vêtements qui ne devraient a priori pas être portés ensemble, mais dont l’assemblage construit grammaticalement du sens. Elles sont chacune des compléments qui se rattachent à la compréhension textuelle et visuelle des textes d’Antin.

*

En 1973, dans son poème parlé « mémoriser enregistrer représenter », David Antin décrit la représentation schématique d’un œil illustrant le *Traité d’optique* d’Alhazen (1015 et 1021) publié en version latine typographiée en 1572. Il compare sa description du fonctionnement de l’œil à une *camera obscura*. Quelques pages plus loin, l’illustrateur du XVI^{ème} siècle montre un œil aplatis, comme si un anatomiste avait cherché à transformer un écorché en tableau abstrait et géométrique d’après-guerre. Dans *Le Dioptrique*, un livre qu’Antin qualifiera de premier roman moderne en raison de l’affirmation de son caractère expérimental dans un de ses essais, René Descartes revient sur l’optique d’Alhazen et montre à son tour à plusieurs reprises un œil géométrisé accompagné cette fois d’un homme barbu qui en observe le fonctionnement. Giorgio Agamben écrit à son propos dans « Le Je, l’œil et la voix » : « À travers le dédoublement ironique que l’image met en œuvre, l’œil qui regarde devient l’œil regardé et

la vision se transforme en “se voir voir”, en une représentation au sens philosophique, mais aussi au sens théâtral du terme. »

Dès les premières lignes de la Préface de *Soi-même comme un autre*, Paul Ricoeur proposait déjà en ouverture d’une étude approfondie du *ego cogito* de Descartes, que la relation exprimée par les pronoms réfléchis comme « se » et « soi » induisaient une relation grammaticale à la troisième personne. Qu’il s’agisse de l’énucléation distanciée de Descartes ou des situations d’observations participantes chez Antin, la perception visuelle devient l’endroit d’une interrogation de représentations du sujet regardant et observant, le lieu du glissement entre locuteur et personnage de narration. Les descriptions et les récits d’observation sont pour lui des moments où il s’observe regarder. Et, comme les récits biographiques et les expériences personnelles dont il parsème l’ensemble de ses poèmes parlés, ils passent par le filtre de leur narration en public. D’une certaine manière, les blancs de leur transcription deviennent alors l’image rythmée de cette nouvelle couche. Ils paraissent comme la forme-cadre typographiée de sa présence, comme la présence de l’homme barbu de Descartes cadre la lecture de son schéma d’optique.

*

La même année, Antin réfléchit dans un carnet à la manière de jouer avec l’attention déclinante des spectateurs lors de ses longues performances. Après avoir envisagé différentes stratégies narratives ou sonores, il note qu’il faut « [f]ournir – [xx] – une image d’ordre – ou plutôt plus particulièrement de [xxx] relations ». Souvent Antin dit ainsi rechercher une forme d’accord avec le spectateur au cours de ses performances. Les blancs seraient la matérialisation vide de ces relations.

Quelques années plus tard, dans son essai *Eros the Bittersweet*, Anne Carson écrit que le « pouvoir de séparation de l’espace » est une donnée fondamentale du désir. « Un espace doit être maintenu sinon le désir s’éteint », écrit-elle encore. L’érotisme ou le sentiment amoureux se construit autour d’une figure géométrique, un circuit à trois points où interagissent l’amoureux, l’objet du sentiment amoureux et ce qui se trouve entre eux deux, un espace signe de l’éloignement, du manque et du désir. Dans ce triangle, la forme nominale du désir se mue en verbe et « électrifie » les transformations éventuelles. Et selon elle, une des manières possibles d’activer ce verbe se situe dans l’action du regard. « Jeter un coup d’œil peut être un [...] projectile puissant » dans ce triangle d’énergie. Dans certains poèmes, les paupières font d’ailleurs vibrer l’intervalle séparant deux personnes. « Et quelque chose devient visible sur le chemin triangulaire où les volts se déplacent, quelque chose qui ne serait pas visible sans la structure tripartite. » Antin lui décrit une fumée blanche qui lors de sa transaction avec le public rend les silences visibles et, pour ainsi dire, matériels. Comme l’octaèdre des couleurs propose des relations grammaticales entre des points géométriquement situés, les silences représentés par les blancs typographiques rendent visibles les projections du désir de l’auteur et du lecteur de se rejoindre l’un l’autre par l’intermédiaire du texte.

Poursuite de la recherche 2017-2020

Ce séjour de recherche a donné lieu à plusieurs textes et conférences. En particulier, une conférence a été donnée dès le retour à l'automne 2017 à la Bibliothèque Kandinsky. Il s'agissait alors de revenir sur la lecture des carnets du poète et critique d'art et de proposer quelques pistes de lecture sur ses derniers travaux, et en particulier sur ses lectures conjointe de Freud et Diderot.

Des textes ont été publiés sur son usage des blancs typographiques, d'autres sur son enseignement au sein de l'université de San Diego et ses relations avec Kathy Acker, Martha Rosler ou Allan Sekula.

Aujourd'hui, un livre est en cours de préparation. Il reprendra une série de textes publiés et d'autres inédits et cherchera à circonscrire plus précisément les expériences de lecture proposées par le poète tout en l'intégrant dans une réflexion sur le champ littéraire, artistique et culturel de l'époque.