



# Expérience et narration chez David Antin

Lang Abigail

## ► To cite this version:

Lang Abigail. Expérience et narration chez David Antin. F. Bort, O. Brossard et W. Ribeyrol. L'expérience I, Michel Houdiard, 2012. hal-02401744

**HAL Id: hal-02401744**

**<https://hal.science/hal-02401744>**

Submitted on 1 Jun 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## EXPÉRIENCE ET NARRATION CHEZ DAVID ANTIN.

*Abigail Lang*  
Université Paris-Diderot

Pour Walter Benjamin et Giorgio Agamben, le vingtième aura été le siècle de la perte de l'expérience. En marge de l'industrie du divertissement et du culte de l'information, des artistes, souvent dits expérimentaux, auront multiplié les tentatives pour faire (éprouver) l'expérience de l'expérience, notamment en renouant avec la narration, que Benjamin articule très précisément à l'expérience. Je me contenterai, en guise de préambule, de deux exemples qui se trouvent être ouvertement revendiqués comme ancêtres par David Antin.

Dans les quatre conférences qu'elle consacre à la narration en 1935, Gertrude Stein constate une crise de la narration qui se caractérise par la perte du sens<sup>1</sup>. Trois possibilités s'offrent alors : (1) continuer quand même, décliner *ad nauseam* les mêmes intrigues, les mêmes personnages, les mêmes émotions ; (2) cesser de raconter – mais est-ce possible ? et à quel prix ? (3) raconter les choses autrement sans savoir à l'avance si cela aura ou non un sens, une vitalité. Bien que parfaitement naturelle, cette troisième solution est généralement appelée expérimentation :

The choice of one of these three things is of course a perfectly natural thing although it is usually called experimenting because it is really not experimenting, experimenting is trying to do some thing in a way that may produce a result which is a desired result by the person doing it but telling something is not an experiment it is a thing that has to be done since any one since every one inevitably has to tell something and has to tell something in the way that makes it feel that that something is what that thing is.<sup>2</sup>

Mais chercher une façon de raconter qui ait à nouveau un sens pour le narrateur n'a rien à voir avec l'expérimentation au sens où celle-ci se réduirait à un geste d'avant-garde. L'impulsion à raconter dépasse la cadre de la littérature, elle est une nécessité humaine vitale. On raconte pour éprouver le réel. C'est en racontant qu'on éprouve qu'une chose est bien elle. La narration est nécessaire à l'expérience.

Dans l'avant-propos de *Silence*, John Cage écrit: « My intention has been, often, to say what I had to say in a way that would exemplify it; that would, conceivably, permit the listener to experience what I had to say rather than just hear about it. »<sup>3</sup> Il s'agit pour Cage de *faire* ce qu'il dit, de joindre la forme et l'acte à la parole afin que l'auditoire ne se contente pas d'écouter, de prendre connaissance, mais d'éprouver, de faire l'expérience de ce propos.

Poète, *performer*, critique d'art, David Antin est né en 1932 à New York et vit depuis 1968 à San Diego en Californie. Depuis 1971, à l'invitation de musées, d'universités, d'institutions culturelles, David Antin improvise des *talk poems* ou *talk pieces* au croisement de la conférence, de l'anecdote, du monologue, de la méditation, du récit et du dialogue philosophique. Par des digressions en cascade, au gré de réflexions sur le cadre de l'adresse, l'art, les institutions, la société, ou le langage, un discours se construit, se déploie, dérive et s'observe, tandis qu'Antin parcourt imperceptiblement son motif. Pris ensemble, ses *talks* proposent une histoire critique de la poésie et de l'art des quarante dernières années; un portrait mordant du mode de vie américain, de l'université et des institutions culturelles; une réflexion sur la parole, l'oralité, la narration, le récit, la durée, la mémoire; et une forme d'essai en droite ligne de Montaigne.

Par l'improvisation, Antin fait l'expérience de l'errance et offre à son auditoire le plaisir et l'émoi d'assister à une invention en direct, de voir un chemin narratif se frayer en temps réel. La dimension dialogique est essentielle, même si elle est postulée plus qu'accomplie. Antin n'invite pas ses auditeurs à l'interrompre, mais le sentiment de l'adresse est crucial, et la situation de l'improvisation donne toute sa puissance et son urgence à la parole. La transcription de l'improvisation reproduit le cheminement d'une pensée au travail, puisqu'il s'agit pour cette poésie de penser: « pas une poésie de la pensée mais une poésie qui pense. »<sup>4</sup> Il s'agit de penser par l'exemple, par l'anecdote plutôt que par le concept.

Antin renoue avec la création et la transmission orales: improvisateur, *performer*, philosophe itinérant, c'est aussi un conteur qui fait progresser ses *talks* par montage d'anecdotes, qui réutilise de *talk* en *talk* certaines histoires pour leur donner de nouvelles interprétations, les faire servir un nouveau propos, et qui élabore une théorie de la narration. À l'histoire, Antin oppose le récit qu'il définit comme un trait universel de l'humanité, une modalité cognitive fondamentale, une fonction psychique constitutive de l'identité en ce qu'elle implique une confrontation avec l'expérience. Sans récit pas d'identité. Ou plutôt pas de moi (*self*).

Précisons. Lorsqu'il s'intéresse au récit dans les années 1970, bravant le tabou que le modernisme avait érigé à l'encontre de la représentation en général et de la narration en particulier, Antin dit être déçu par ce

qu'il lit sur le sujet. Les folkloristes américains, les formalistes russes et les structuralistes français s'intéressent tous à l'histoire (*story*) et non au récit (*narrative*). L'histoire c'est la diégèse, l'intrigue, le compte-rendu d'événements. L'histoire est linéaire. Dans « *The Beggar and the King* », il la définit comme une configuration d'événements qui déterminent une transformation majeure, mais sans que cette configuration ne change radicalement le sens de ces événements<sup>5</sup>. Le récit, quant à lui, est défini comme « la représentation de la confrontation d'un sujet désirant avec la promesse ou la menace (ou la promesse *et* la menace) d'une transformation. »<sup>6</sup> Le récit est une modalité cognitive fondamentale.

Une histoire devient récit lorsqu'elle témoigne d'une expérience personnelle. Les éléments narratifs sont ceux où affleurent le sujet, le point de vue du narrateur, son désir et sa crainte. Un récit est toujours singulier parce que l'expérience est singulière, dit Antin : « *we experience the world singly.* »<sup>7</sup> L'effet narratif est produit par le point de vue du sujet qui raconte. Mais il y a un effet retour. L'effet mimétique subjectivise le narrateur ; c'est en racontant que le narrateur devient sujet. « *Narrative is the basis of self-formation* »<sup>8</sup> ; ou plus précisément, c'est seulement en racontant que le sujet se conserve, se reconstitue, se met à jour, maintient une unité face aux forces centrifuges des événements.

Car pour Antin, la réalité la plus immédiate est celle du changement. Un sujet est continûment confronté à la promesse et à la menace du changement. Aucune promesse ne s'exauce sans la menace de sa pleine réalisation. Le mendiant rêve de devenir roi, mais il veut suffisamment persévérer dans son être pour conserver le point de vue du mendiant et jouir de son nouveau statut. Toute transformation, aussi prometteuse soit-elle, représente une menace de destruction du sujet désirant à la mesure de sa réalisation<sup>9</sup>. La principale fonction du récit est de construire un pont d'un état à l'autre : « *reconnecting subject positions across the gulf of change is what constitutes the formation of the self.* »<sup>10</sup> Tout changement crée une fracture entre des états successifs de conscience de soi que le récit tente de franchir, de réduire et qu'il échoue parfois à réduire. Le sujet se forme d'une faille à l'autre. Chaque sujet est le lieu de fractures multiples et la traversée narrative de ces failles définit le sujet. Le récit est l'instrument traditionnel indispensable de la création du sujet<sup>11</sup>.

Si l'enjeu d'une histoire est de faire sens, l'enjeu d'un récit est de rendre présent, et non de rendre intelligible. Là où l'intrigue représente, la récit revit, rejoue. La narration, dit Antin à Brian McHale, c'est « la fonction mimétique, la fonction shamanique qui produit le sentiment d'être là (de présence) qui terrifiait tant Platon [...] ; la mimesis comme garantie de l'expérience qui produit une sorte d'identification avec une subjectivité dans une situation où *l'on n'est pas*. »<sup>12</sup> On n'y est pas, mais

écouter un récit donne l'impression d'y être, d'être un autre. En qualifiant la mimesis de shamanique, Antin revivifie puissamment ce terme parfois galvaudé et rend à l'imitation toute sa force de présence. L'auditoire d'un récit est comme envoûté ; il éprouve l'expérience d'un autre.

Un des rares penseurs chez qui Antin retrouve une approche semblable à la sienne est Paul Ricœur, dans le premier tome de *Temps et récit* tout du moins. Pour Ricœur comme pour Antin, le caractère temporel de l'expérience humaine est primordial. Parce que le temps échappe à la spéculation, c'est au récit qu'échoit le rôle de le domestiquer, de l'appréhender, de le rendre humain : « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative. »<sup>13</sup> Une des thèses de *Temps et récit* est que

la spéculation sur le temps est une rumination inconclusive à laquelle seule réplique l'activité narrative. Non que celle-ci résolve par suppléance les apories. Si elle les résout, c'est en un sens poétique et non théorique du terme. La mise en intrigue, dirons-nous plus loin, répond à l'aporie spéculative par un faire poétique capable certes d'éclaircir (ce sera le sens majeur de la *catharsis* aristotélicienne) l'aporie, mais non de la résoudre théoriquement.<sup>14</sup>

Le premier tome de *Temps et récit* s'ouvre sur une lecture de la célèbre méditation de saint Augustin sur le temps contenue dans le Livre XI des *Confessions*. Je me bornerai à citer un passage de saint Augustin sur la récitation pour l'entendre comme une description des improvisations d'Antin.

Je me prépare à chanter un chant que je connais. Avant que je commence, mon attente se tend (*tenditur*) vers l'ensemble de ce chant ; mais, quand j'ai commencé, à mesure que les éléments prélevés de mon attente deviennent du passé, ma mémoire se tend (*tenditur*) vers eux à son tour ; et les forces vives de mon activité sont distendues, vers la mémoire à cause de ce que j'ai dit, et vers l'attente à cause de ce que je vais dire. Néanmoins mon attention est là, présente ; et c'est par elle que transite ce qui était futur pour devenir passé. Plus cette action avance, avance, plus s'abrège l'attente et s'allonge la mémoire jusqu'à ce que l'attente tout entière soit épuisée, quand l'action tout entière est finie et a passé dans la mémoire.<sup>15</sup>

Les improvisations d'Antin créent les conditions pour une expérience du temps. Elles font activement passer le temps. (Le *talk* « durations », par exemple, crée explicitement un dispositif narratif complexe pour faire éprouver la durée, des durées simultanées.) Ricœur commente : « D'une part, en tant qu'il passe, [le présent] se réduit à un point [...] mais, en tant qu'il fait passer, en tant que l'attention "achemine

vers l'absence ce qui sera présent", il faut dire que "l'attention a une durée continue". »<sup>16</sup> « La trouvaille inestimable de saint Augustin, en réduisant l'extension du temps à la distension de l'âme, est d'avoir lié cette distension à la faille qui ne cesse de s'insinuer au cœur du triple présent. »<sup>17</sup> On retrouve le motif de la faille de manière récurrente chez Antin, les failles du sujet, les défaillances de la perception, les failles tectoniques qui peuvent à chaque instant créer d'imprévisibles séismes.

Je vais maintenant suivre deux *talks* récents où Antin aborde de front la question de l'expérience. Dans un *talk* de 2003, « the existential allegory of the rothko chapel », Antin fait une description très détaillée de son expérience de la chapelle Rothko, cette chapelle de Houston où Mark Rothko a peint dans les années 1960 quatorze grands formats très sombres. Ce texte est une prodigieuse analyse d'une œuvre d'art, mais c'est aussi une description minutieuse d'une expérience. Ce que la chapelle Rothko met à l'épreuve, c'est à la fois la perception et la mémoire de l'observateur. La configuration des peintures dans la chapelle appelle une comparaison que la taille des peintures et la configuration même empêchent physiquement de faire. Arrive un moment exaltant où Antin sent qu'il réussit à garder en mémoire tous les paramètres de taille, de couleur, de moucheture des tableaux et c'est alors qu'un nuage passe et change entièrement la couleur et la visibilité des tableaux. Peu à peu l'excitation et l'irritation laissent place à une véritable angoisse occasionnée par la défaillance de la perception, ou plus précisément, par l'ignorance du degré de cette défaillance. (Il se rappelle alors une expérience similaire où le contraste entre les peintures noires de Ad Reinhardt et le mur blanc de la galerie où elles étaient exposées occasionnait un battement de la pupille qui causait un sentiment d'exaltation fiévreuse qui suscitait des idées de transcendance, celles-là mêmes qu'on attribue couramment aux peintures noires de Reinhardt.) Incapable de stabiliser son souvenir, Antin se sent glisser tout entier : « i was beginning to feel the stability of my self slipping as i found myself unable to stabilize my memory. »<sup>18</sup> Mais c'est dans cette angoisse qu'il découvre le sens de la chapelle Rothko, c'est cette angoisse même que Rothko a voulu susciter, consciemment ou non :

the rothko is about the failure of the human ability to stabilize the world in relation to oneself while that self is in transition and failing as your eyesight is failing and your memory is failing and youre very gradually on a path that eventually ends in your dying as your eyes are fatiguing and your memory is straining to hang on to what you hope are the facts of the chapel.<sup>19</sup>

Peut-être existe-t-il un nom pour ce qui doit être une figure de style, la manière dont Antin insère l'effet à long terme du phénomène

ponctuel qu'il décrit : *dying*. Après une digression sur le soleil couchant, Antin revient une dernière fois à Rothko et pousse plus loin les conclusions, faisant de la chapelle une parabole du mourir (*dying*).

but the instability it evokes in you and your sense of your human fallibility it provides you a confrontation with a figure of your life experience of its contingency of how you cant control your fate because a cloud could pass overhead between you and the light that you cant control and you might not even notice it or whats worse you cant remember it.<sup>20</sup>

Une partie de vous meurt lorsqu'elle n'a plus accès à ce dont vous avez fait l'expérience. Aussi, lorsque dans la dernière phrase, Antin dit que la chapelle propose une confrontation avec la condition existentielle qui caractérise en dernier ressort notre expérience dans le monde, il faut comprendre que, pour Antin, l'expérience dans le monde c'est la perte, la défaillance, mourir.

Agamben rappelle que « l'approche de la mort apparaît à Montaigne comme la fin dernière de l'expérience : l'homme parvient à maturité en anticipant sa mort, en tant que limite extrême de l'expérience. Limite qui ne peut être qu'approchée, et non pas éprouvée. »<sup>21</sup> Scruter les signes de défaillance, les pertes de la mémoire, comme le fait Antin, c'est donc anticiper sa mort, limite extrême de l'expérience. Repérer la mort lente dans les expériences quotidiennes les plus banales c'est pratiquer l'accoutumance que prône Montaigne: « Osons luy l'étrangeté, pratiquons le, accoustumons le, n'ayons rien si souvent en teste que la mort » (*Essais*, Livre I, ch. 20)<sup>22</sup>. Si Antin parvient à créer les conditions de l'expérience au cours de ses improvisations, pour lui et son auditoire, c'est de se savoir continûment mourant.

Si le *talk* consacré à la chapelle Rothko constitue un récit d'expérience sur le mode intensif, « what happened to walter? » enquête sur l'expérience sur le mode digressif. Antin se propose initialement de traiter de la répétition, mais dévie rapidement, via la question de la reconnaissance, à celle de la mémoire et de l'expérience : « we speak about the value of experience and its experience that interested me because i wasn't sure i knew what it was. »<sup>23</sup> Première étape : « experience prepares you for what will never happen again »<sup>24</sup> ; l'expérience vous prépare à ce qui ne se reproduira jamais. Comme souvent chez Antin, le trait d'esprit engage une méditation, à la manière du *koan* du bouddhisme zen. Antin récuse ici la possibilité que l'expérience soit une denrée qui puisse être accumulée, qu'on puisse en faire provision en prévision d'un futur incertain. Il exprime là ce que sa pratique d'improvisation met chaque fois en œuvre. Il s'agit d'être prêt mais pas préparé. Les tremblements de terre de la

Californie, ce « chameau nerveux » où vit Antin depuis 1968, en sont un rappel constant. Aucune sagesse, aucune accumulation d'expérience n'aurait pu sauver son ami Jean-Pierre Gorin qui échappe à la mort grâce à un coup de tête. Pris d'une brusque envie de passer embrasser son ex-femme, il fait impulsivement demi-tour au moment de s'engager sur un pont – qui s'écroule quelques secondes plus tard dans le tremblement de terre de Point Loma. Exit le sens ancien de l'expérience comme trésor de sagesse.

On peut cependant insister et faire une lecture positive de cette proposition. Oui, l'expérience prépare à aborder l'imprévu, l'imprévisible. Dans un *talk* intitulé « ce qu'être d'avant-garde veut dire », Antin récuse et tourne en ridicule le geste avant-gardiste de la rupture et de la table rase. Dans un entretien, il rapproche la personnalité de l'expérimentateur à celle du psychopathe, une personnalité dénuée de continuité. À chaque occasion, l'avant-gardiste ou l'expérimentateur se sent renaître : « Now I'm this, now I'm that, now I'm the other ». (Exit, au passage, la vision empiriste de la table rase et de la tablette de cire vierge.) Être d'avant-garde n'a aucun sens pour Antin et dans ce *talk* il se dit ou se montre plusieurs fois à la recherche du présent. Ce qui importe n'est pas d'être d'avant-garde mais d'être capable de faire face à l'imprévisible. À la fin du *talk*, Antin reçoit un appel de sa tante qui lui annonce que son oncle est mort, qu'il a été renversé par une voiture après qu'ils se sont parlé au téléphone quelques jours auparavant et Antin conclut : « and it seems to me that if you cant respond to that youre not in the avant-garde. »<sup>25</sup> Antin renvoie donc dos-à-dos l'expérience ancestrale et l'expérience *in vitro*.

Reprenons le cours de l'enquête sur l'expérience que propose « what happened to walter? » Devant l'incapacité de la science à localiser la mémoire et l'expérience dans le cerveau, il faut poursuivre cette enquête par des biais phénoménologiques et linguistiques : « we have to examine experience from within experience to find out what kind of sense we can make of it. » Nouvelle étape : l'expérience engage une perception et un rapport d'immédiateté : « direct sensory apprehension direct contact with something. »<sup>26</sup> Et il donne l'exemple de la conduite. Un conducteur expérimenté ne s'est pas contenté de lire le code, il a accumulé des heures de conduite. L'exemple choisi a son importance. La voiture reste une icône de l'Amérique et de la Californie en particulier. Los Angeles a créé une espèce de centaures motorisés, ironise Antin. Et dans de nombreux *talks* de ce livre, Antin, californien d'adoption, est lui-même au volant de sa voiture qui se révèle un lieu privilégié pour se livrer à des descriptions phénoménologiques du passage du temps dans les embouteillages en accordéon<sup>27</sup>. Seule la perversion créatrice d'Antin lui permet ce tour de force qui dément le constat sévère



que fait Agamben lorsqu'il prolonge l'analyse de Benjamin et compte « le temps passé dans les embouteillages au volant d'une voiture »<sup>28</sup> parmi la liste des activités (ou non activités) qui empêchent le citoyen moderne de faire la moindre expérience.

Car au-delà de l'imagerie pop, Antin exploite les métaphores les plus pérennes que les traditions philosophiques et poétiques ont déployées pour penser le temps et la vie humaine : la vie comme voie, à suivre ou à frayer ; la décision comme bifurcation ; le temps comme droite rectiligne irréversible et l'instant ponctuel et insaisissable qui fuit le long du temps linéaire ; et l'âme dans le corps comme le pilote dans son vaisseau qu'évoque Descartes. Dans le premier *talk* de *Talking at the Boundaries*, « what am I doing here? », Antin rapporte une anecdote très semblable à celle qui clôt « what happened to walter? » Le Walter en question est un ami dont Antin se rend tout à coup compte qu'il a oublié la présence sur la banquette arrière pendant tout le temps où il a relaté son souvenir. De même, dans « what am I doing here? », Antin se rend soudain compte qu'il ne sait plus si c'est un vieux copain encombrant et psychotique qui conduisait ou si c'était lui. Et dans la question lancinante *who was driving the car?* on entend l'interrogation fondamentale d'Antin sur la maîtrise. Ne plus se souvenir qui était au volant, c'est déjà commencer à perdre les pédales. Au plan personnel mais aussi au plan national puisque dans le même *talk*, Antin explique les difficultés à anticiper l'attitude du gouvernement américain dans la guerre du Vietnam par le fait qu'il y a simultanément plusieurs mains sur le volant – sans compter ceux qui jouent au poker à l'arrière<sup>29</sup>.

Étape suivante : l'expérience comme mémoire sensori-moteur. Antin raconte comment il a fait la première fois l'expérience de la loi d'Archimède lorsqu'il a appris à nager. Il remarque que toute description linguistique, aussi précise soit-elle, échoue à rendre compte d'une expérience, c'est-à-dire d'un vécu, mais peut-être avant tout d'un faire. Car c'est de John Dewey qu'Antin parle ensuite. L'idée de Dewey qu'une expérience a une forme narrative, avec un début un milieu et une fin, et qu'elle est générée par un désir séduit évidemment beaucoup Antin. Associée à l'idée de Ricœur, elle forme un circuit : pour Dewey, l'expérience a une forme narrative ; pour Ricœur, le récit donne forme à l'expérience (du temps). Antin se demande si toute expérience se donne immédiatement sous une forme narrative ou si c'est uniquement lorsque l'expérience a cessé et que nous tentons de nous la remémorer que nous en faisons un récit. Lorsque je me remémore une expérience, est-ce que le récit apparaît d'un seul tenant? Est-ce que l'histoire est entreposée quelque part du début à la fin. Comment nous remémorons-nous une expérience ?

Il n'existe pas (encore) de réponse scientifique à cette question. Antin y répond par une description et par deux récits qui partent

tous deux d'une image centrale commune, celle d'un pont, un pont qui ne sera pas emprunté : le pont qui s'écroule juste après que Jean-Pierre Gorin a fait demi-tour et le pont George Washington dont le péage coûte cinquante *cents* de trop pour qu'Antin et celui qui l'a pris en stop puissent l'emprunter, les forçant à pousser jusqu'au Holland Tunnel au risque d'y rester en panne sèche. L'image du pont fait localement écho à la rivière héraclitéenne qui ouvre le *talk* et aux failles sismiques qui menacent la Californie, et qui sont aussi les failles que crée le cours des choses dans le sujet qui a recours au récit pour les franchir et continuer à percevoir sa continuité : « at some point in every narrative you come to a bridge whatever kind of bridge it is it has to be crossed something will happen at that place. »<sup>30</sup>

Pour finir, voici la description que donne Antin de son expérience de narration qui n'est pas sans rappeler ce que dit Augustin de la récitation :

when i tell it it unrolls as if i had a complete script ahead of time and im not aware of any script before me i seem to sense it as i come forward how does a narrative roll out of your mouth how does it unroll in your mind because it unrolls in your mind pretty much the same way it unrolls in your mouth like im coming to a bridge<sup>31</sup>

Et plus loin :

now these stories unrolled smoothly enough from beginning to end but they all started before the beginning they began at a bridge and seemed to coalesce around it though i was never aware of that i was only aware of calling back an experience that came back in the telling but i don't know how i remember stories<sup>32</sup>

## NOTES

1. Gertrude Stein, *Narration*, Chicago : University of Chicago Press, 1935 (rééd. 2010), p. 30.

2. *Ibid.*, p. 30-31

3. John Cage, *Silence, Lectures and Writings*, Londres : Marion Boyars, 1968, p. ix.

4. David Antin, *Ce qu'être d'avant-garde veut dire*, trad. V. Broqua, O. Brossard et A. Lang, Dijon : Presses du réel, 2009, p. 159. Lorsqu'il transcrit ses improvisations, Antin n'emploie pas de majuscules et substitue des espaces à la ponctuation. Le texte n'est justifié ni à gauche ni à droite. Il s'agit par là de récuser les conventions de la prose et de l'imprimé.

5. David Antin, « The Beggar and the King », *Pacific Coast Philology*, vol. 30, n°2, 1995, p. 154. Je traduis.

6. *Ibid.*, p. 146.

7. David Antin, « Talking Narrative : A Conversation with David Antin », ed. Brian McHale, *Narrative*, vol. 12, n°1, 2004, p. 99.

8. *Ibid.*

9. « The Beggar and the King », *op. cit.*, p. 147.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

12. « Talking Narrative », *op. cit.*, p. 95.

13. Paul Ricœur, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris : Seuil, 1983 (Point Essais, n°227), p. 17.

14. *Ibid.*, p. 24.

15. *Ibid.*, p. 46 ; *Confessions*, Livre XI, ¶ 28.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*, p. 49.

18. David Antin, « the existential allegory of the rothko chapel », dans *Seeing Rothko*, ed. Glenn Phillips, Thomas Crow, Los Angeles, Getty Publications, 2005, p. 130.

19. *Ibid.*, p. 130.

20. *Ibid.*, p. 133.

21. Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Paris : Payot, 1989 (Petite Bibliothèque Payot, n° 387), p. 26.

22. Notons que c'est aussi à la mort que Benjamin assigne l'autorité à l'origine du récit (« Le narrateur », section X).

23. David Antin, « what happened to walter? » dans *i never knew what time it was*, Berkeley : University of California Press, 2005, p. 155.

24. *Ibid.*, p. 151.

25. « Ce qu'être d'avant-garde veut dire », *op. cit.*, p. 61.

26. « what happened to walter? », *op. cit.*, p. 156.

27. *i never knew what time it was*, Berkeley : University of California Press, 2005, p. 116.

28. Agamben, *op. cit.*, p. 20.

29. William Carlos Williams fait un usage métaphorique similaire de la voiture à la fin de « To Elsie » qui s'achève sur le constat : « No one / to witness / and adjust, no one to drive the car ». Il y aurait, par ailleurs, toute une comparaison à faire sur les possibilités d'expérience fournies par les différents moyens de transport. Outre la voiture, de nombreuses méditations antiniennes ont pour cadre le train ou l'avion.

30. « what happened to walter? », *op. cit.*, p. 164.

31. *Ibid.*, p. 163.

32. *Ibid.*, p. 166.

## BIBLIOGRAPHIE

Agamben, Giorgio. *Enfance et histoire*. Paris : Payot, 1989 (Petite Bibliothèque Payot, n° 387).

Antin, David. « The Beggar and the King ». *Pacific Coast Philology* 30: 2 (1995) : 143-154. (Article repris dans *Radical Coherency, Selected Essays on Art and Literature, 1966 to 2005*. University of Chicago Press, 2010 : 258-270)

---, « Talking Narrative : A Conversation with David Antin ». Éd. Brian McHale. *Narrative* 12 : 1 (2004) : 93-115.

---, « the existential allegory of the rothko chapel ». *Seeing Rothko*. Éd. Glenn Phillips et Thomas Crow. Los Angeles : Getty Publications, 2005. 123-134. (Talk repris dans *Radical Coherency, Selected Essays on Art and Literature, 1966 to 2005*. University of Chicago Press, 2010 : 123-134)

—, « what happened to walter? ». *i never knew what time it was*. Berkeley : University of California Press, 2005. 151-169.

—, *Ce qu'être d'avant-garde veut dire*. Trad. V. Broqua, O. Brossard et A. Lang. Dijon : Presses du Réel, 2008.

Cage, John. *Silence, Lectures and Writings*. Londres : Marion Boyars, 1968.

Ricœur, Paul. *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil, 1983 (Point Essais, n°227).

Stein, Gertrude. *Narration*. Chicago : University of Chicago Press, 1935 (rééd. 2010).