

**DAVID ANTIN LECTEUR DE JOHN CAGE :
IMPROVISATION ORALE, SILENCE ET RECIT**

Pierre Taminiaux

Abstract

This essay deals with the work of the American poet David Antin, in particular his *talk poem* inspired by John Cage's music. I study the role of silence in Antin's oral narrative and its improvised character. Silence reflects the intense relationship between John Cage and nature, as well as his extatic and spiritual experience in the perspective of zen buddhism. Silence, here, stresses the human need for hearing oneself as well as the other. The syncopated and non-linear discourse of Antin creates the common narrative space of contemplation, outside of usual social time.

Key words: talk poem, silence, music, experience, narrative space.

Comment parler de soi sans trop donner l'impression de parler de soi ? Cette question n'est pas simple, surtout si l'on veut éviter un subjectivisme exacerbé qui risque de déboucher sur un exercice narcissique. Le cas des *talk poems* de David Antin, un *performer* californien très actif et fécond, traduit en français et aujourd'hui octogénaire¹, me permet d'aborder la question du récit autobiographique sous la forme originale et finalement méconnue de la performance orale improvisée.

Si l'on traduit fidèlement ce terme, on pourrait croire qu'il s'agit ici de simples figures poétiques déclamées, ce qui rentrerait somme toute dans une catégorie déjà bien établie et explorée autant par les avant-gardes, depuis Dada², que par le classicisme. A cet égard, le 'talk' de *talk poem* ne renvoie pas seulement à l'idée d'une conférence au sens académique du terme, mais aussi et surtout selon moi à la notion de 'small talk', qui signifie en anglais parlottes ou bavardage, c'est-à-dire à une forme de discours apparemment insignifiant et répétitif. Dans cette optique, la performance narrative donne à entendre ici ce que j'appelle un *micro-récit*.

Certes, David Antin donne-t-il parfois l'impression de s'égarer dans son discours indéterminé. Ses performances impliquent toujours l'idée d'une dérive continue à travers le langage, soit d'une forme qui semble ne privilégier aucune direction précise. La référence au poétique découle ici du sentiment et de la perception d'une langue itinérante qui voyage constamment dans les méandres des mots. Son objet n'apparaît pas

clairement, dans la mesure où il ne correspond ni à un but ni à une destination particuliers.

L'auteur se revendique souvent de l'héritage grec de Socrate, plutôt que de la poésie homérique ou du modèle oral moderne, éminemment américain, de la *Beat Generation*. La tradition socratique, c'est celle d'une langue destinée à être perdue, non-inscrite et sans trace, une langue parlée qui dialogue avec l'autre et le monde bien qu'elle semble fuir en plein cœur de l'agora. En d'autres termes, la langue ne se garde pas même si elle finit par être publiée : David Antin a ainsi publié une quarantaine de ses *talk poems* rassemblés dans différents volumes.

Le titre du *talk poem* que je vais considérer est en français *John Cage sans cage*³ (*John Cage uncaged is still caged*). Il fut présenté publiquement lors d'une manifestation d'hommage au compositeur américain qui se déroula en 1989 au Strathmore Center, dans l'état du Maryland. Le titre original exprime une exigence de liberté, (*uncaged*) mais aussi de secret et de silence, de non-dit (*caged*). Que pourrait bien alors signifier ce 'non-dit' ? Il renvoie essentiellement selon moi à la perception d'un vide qui est constitutif de la démarche musicale et philosophique de Cage.

Pour saisir celle-ci, en effet, il faut nécessairement faire le vide en soi et autour de soi, c'est-à-dire se débarrasser de tous les préjugés et habitudes qui déterminent le rapport à notre environnement sonore. Le manque issu du silence, cependant, mène à une forme de plénitude quasi-extatique : il saisit l'identité la plus pure de cet environnement selon un processus très proche de celui qui permet au contemplatif d'atteindre le nirvana dans la tradition bouddhiste.

S'il y a de la performance narrative, alors, c'est qu'il y a d'abord du vide, ou plus spécifiquement la reconnaissance et l'acceptation de ce vide dans le silence. Mais nous savons bien que dans la littérature moderniste, l'interruption et la pause au cœur du langage permettent souvent de renforcer celui-ci et de lui procurer une force insoupçonnée (le théâtre de Beckett constitue ainsi un brillant exemple de ce phénomène contradictoire)⁴.

Un tel vide renvoie également chez Cage à un espace narratif commun, puisqu'il appelle la nécessité et même l'urgence de l'écoute qui n'est pas seulement l'écoute d'un environnement sonore quelconque, mais l'écoute de soi et de l'autre. Le silence, ainsi, ouvre sur une histoire partagée qu'il s'agit de méditer et de saisir dans la performance narrative comme dans la composition musicale.

Le mot même de *performance* renvoie au travail de la représentation, d'une part, dans le cas du théâtre ou de la danse, et de l'exécution, d'autre part, dans le cas de la musique. De toute façon, la *performance*, au sens anglo-saxon du terme, exprime la réalisation et la

concrétisation d'une forme artistique particulière. J'avoue d'ailleurs avoir souvent été troublé par l'utilisation récurrente de ce mot dans l'art contemporain : dans la langue française, en effet, la performance exprime prioritairement l'idée d'un effort exceptionnel de nature quasi-sportive, une forme d'exploit physique qui me semble mal adaptée à une philosophie esthétique critique. Elle souligne une tension du corps et de l'esprit en direction d'un but à atteindre résolument et traduit donc une conception encore productiviste et activiste de l'art et de l'existence par extension.

La démarche cagienne renversa par contraste un certain ordre occidental de l'art même moderniste dans son obstination à privilégier le non-faire et la non-intervention dans l'œuvre d'art. Avec Cage, le compositeur, comme avant lui Duchamp dans le domaine des arts plastiques, n'était plus au sens strict un producteur ou un créateur d'objets musicaux. Il ne s'agissait même plus de façonner des objets différents ou singuliers comme dans d'autres avant-gardes telles dada et le surréalisme, mais de ne plus produire tout court ou en tout cas de mettre en question de manière radicale le travail de l'artiste orienté dans le sens d'un produit fini, ce que même ces avant-gardes n'avaient pu ou su renverser malgré leurs ambitions transgressives⁵.

L'artiste, soudainement, pouvait très bien être quelqu'un qui ne faisait rien, non pas par paresse ni par simple desoeuvrement, et donc par faiblesse, mais bien par fidélité à une perspective méditative sur l'art et la vie. Regarder fixement un mur blanc pendant de longues minutes, en ce sens, pouvait parfaitement constituer la preuve d'une expérience artistique (j'emploie à dessein le mot d'expérience par opposition à celui d'activité).

Cette perspective conceptuelle participait également d'une dédramatisation profonde et de l'existence et de l'œuvre d'art. La *performance*, en effet, renvoie le plus souvent à la possibilité d'une mise en scène ou d'une incarnation dramatique d'un texte ou d'une partition musicale. John Cage est sans doute le musicien qui aura le plus contesté cette identité dramatique de la musique que même le dodécaphonisme sériel, avant lui, n'avait pu surmonter.

Une telle identité hanta de toute évidence la musique romantique et postromantique, mais elle ne fut pas absente non plus de la musique baroque (en particulier la musique d'orgue) ni de la musique médiévale d'essence religieuse. Elle se poursuivra d'ailleurs dans de nombreuses musiques dites populaires, du Fado au tango. J'entends ainsi également par dramatisation une prédominance de l'expression lyrique dans la musique.

La question principale associée à ce processus de dédramatisation devient alors celle de l'évènement, de sa présence possible et de son sens pour l'artiste, que celui-ci soit un *performer*, comme David Antin, ou un compositeur, comme John Cage. Le travail de David Antin, dans sa

déambulation autour de Cage, noie en quelque sorte l'évènement dans le discours poétique et narratif. Le récit autobiographique, en quelque sorte, devient le récit de non-événements ou plutôt d'évènements tellement aplatis ou réduits qu'ils en viennent à perdre toute valeur dramatique.

Il évoque ainsi la reconstruction de sa maison dans le sud de la Californie, sans qu'on puisse comprendre le rapport de cette anecdote à la musique de Cage. On apprend simplement que pour les habitants de cette région, la présence d'un palmier devant la maison est une exigence constante, une présence naturelle indispensable.

Le *performer*, comme le compositeur, est alors celui qui montre du doigt des trous dans le langage ou dans le monde sonore et prétend qu'il ne faut pas les boucher. Le discours narratif n'existe ainsi que dans des interstices, dans des fissures, comme la musique destinée à l'expression du silence. La performance associée à ce type de discours doit être ainsi caractérisée par son caractère volatile et éphémère, même si elle peut déboucher sur un texte écrit⁶.

La première partie de cette performance narrative est celle qui se concentre le plus sur les écrits et le projet artistique de John Cage. David Antin cite ainsi les entretiens de Cage avec Daniel Charles⁷ :

Il y a une réflexion qui surgit dans l'un des entretiens avec Daniel Charles le troisième entretien je crois et Daniel est manifestement de plus en plus exaspéré par John et John commence à être exaspéré par Daniel probablement parce qu'ils vivaient alors une vie de conversation sans fin et que plus le temps passait plus cela devenait difficile et au cours de cette entrevue daniel pose cette curieuse question « est-ce que le silence au sens où vous l'entendez représente le mode de vie auquel vous aspirez » ce à quoi John réplique « c'est la vie poétique » et Daniel rétorque alors avec une certaine exaspération « pourquoi insistez-vous sur le mot poésie » et John répond calmement « il y a de la poésie dès que nous nous rendons compte que nous ne possédons rien »⁸.

Cette poésie du rien s'applique aussi à l'espace narratif défini et circonscrit par David Antin. Il ne s'agit pas de ne rien raconter, alors, car on raconte toujours quelque chose, car il y a toujours de l'évènement (« le monde est ce qui arrive » disait ainsi Wittgenstein dans une formule reprise par le *performer*), mais bien de raconter la présence du rien au cœur du langage et de la musique. Le texte écrit de ce *talk poem* ne possède aucune ponctuation : les signes habituels tels que les points et les virgules sont ici remplacés par de simples blancs.

Il faudrait sans doute remonter à l'œuvre de Mallarmé, le premier grand poète moderniste du blanc et de 'l'entre', selon l'expression de Derrida⁹. Mais la différence entre ces deux formes réside dans le fait que David Antin ne privilégie en aucune manière la forme proprement poétique dans son travail qui oscille entre la réflexion critique et le récit inachevé. Elles partagent cependant le sens de l'indétermination, cette attirance et même cette fascination pour le pouvoir esthétique du hasard. J'évoquerai à cet égard le terme de 'performance narrative aléatoire' qui résonne comme une proposition cagienne.

Pour Cage comme pour Mallarmé, l'idée précédait toujours la forme et son inscription dans la réalité. Dans la performance narrative de David Antin, cette forme demeure en quelque sorte volontairement inaboutie, à mi-chemin entre l'hypothèse critique et le constat existentiel de nature autobiographique. Le texte de *Silence* qui inspire le *performer* est basé sur trois conférences que Cage donna à Darmstadt et qui réfléchissent sur la notion-même de structure dans la composition musicale.

Il est clair que Cage privilégia souvent une structure ouverte, imprévisible et que dans ce parti-pris, il s'opposa à d'autres compositeurs bien connus de musique contemporaine, de Boulez à Stockhausen (celui des *Klavierstücke*, en particulier, des pièces pour piano encore ancrées dans une tradition dodécaphonique). Ces conférences établissent en outre des points de comparaison entre certains morceaux de Cage et de Morton Feldman, d'une part, et entre Bach et Stockhausen, d'autre part, à partir de *L'Art de la fugue* et des *Klavierstücke* déjà cités.

Le *performer* ne considère pas ces conférences comme un texte parfait, loin de là. Il avoue en particulier ne pas beaucoup apprécier la prédilection de Cage pour de telles comparaisons. Mais peu importe : ce qui compte pour lui, c'est de parvenir à une lecture qui mette en avant une certaine vertu poétique du texte de Cage. Il conclut cette partie en affirmant que le texte fonctionne comme une machine d'art. Il définit celle-ci de la façon suivante : « une machine d'art est un système dont les parties lorsqu'elles sont mises en marche agissent les unes sur les autres de telle manière qu'elles vous font voir les choses différemment »¹⁰.

Très vite alors, le récit quelque peu chaotique de David Antin bascule dans la réalité quotidienne la plus banale, celle des nombreux centres commerciaux et autoroutes de la région de San Diego. Il offre alors comme exemple de machine d'art un juke-box qui se trouve au deuxième étage du célèbre magasin Saks Fifth Avenue. Le terme de structure, pour le *performer*, débouche inévitablement sur l'image d'une architecture et d'un bâtiment, soit d'un objet qui est selon ses propres termes 'tangible et solide'.

Le discours de David Antin glisse littéralement sur le projet musical de John Cage pour s'accrocher à un autre projet beaucoup plus terre-à-terre, celui de la reconstruction de sa propre maison afin de la rendre plus vivable. Il décrit ainsi les différentes pièces qui composent la maison qu'il occupe avec son épouse. Il souligne en particulier les effets bénéfiques de la lumière sur le rapport intime et psychologique qu'il entretient avec l'espace domestique :

L'apparition du soleil le matin a toujours sur moi un effet formidable nous n'avons pas de stores et le soleil entre et nous réveille le matin et la porte que nous ouvrons pour faire entrer l'air est vitrée et elle diffuse la lumière du soleil dès son lever elle diffuse les premiers rayons de soleil très tôt les jours où le ciel n'est pas couvert et quand cela se produit je me réveille et cela ne me dérange pas je suis enchanté que le soleil me réveille d'un autre côté quand la lumière commence à baisser je me sens déprimé et si je me trouve dans une pièce d'où l'on voit le coucher de soleil je n'y trouve aucun plaisir¹¹.

On peut évoquer à cet égard « le degré zéro du récit », pour reprendre et quelque peu transformer une célèbre formule de Barthes¹². Parler de soi, raconter sa propre vie, en ce sens, c'est mettre l'accent sur la banalité-même de son environnement. David Antin parle ainsi de la fadeur qui semble être la tonalité principale de l'Amérique contemporaine, une fadeur qui ouvre cependant sur le sentiment troublant d'une fragilité extrême engendrée par la menace de désastres et de catastrophes de toute sorte.¹³ Après tout, la Californie est aussi une terre de tremblements de terre et de secousses telluriques répétées.

Le récit continue de glisser et de dévier de son chemin initial. Le *performer* commence ainsi à parler de sa mère juive qui vécut ses vieux jours dans un modeste appartement de Brooklyn avec une grande austérité. Il raconte ses nombreux efforts pour améliorer les conditions de vie de sa mère, âgée de 86 ans, qu'il finit par faire venir à San Diego afin d'être plus proche d'elle. Il insiste en particulier sur son rapport compliqué à l'argent, elle qui croit constamment que la banque où elle possède un compte d'épargne tente d'escroquer ses intérêts. Il la loge d'abord dans un petit appartement ensoleillé avant de l'installer dans une sorte de maison de retraite pour sa fin de vie.

Le discours narratif, en ce sens, constitue un chemin en zigzag. Il n'avance jamais en ligne droite mais passe d'un sujet à l'autre selon les exigences existentielles du moment. Peut-être devrions nous considérer ce *talk poem* comme un pur essai expérimental de mise en relation de l'art et de

la vie la plus triviale. « J'ai construit ce discours autour de la question de la structure », affirme ainsi l'auteur dans les derniers passages de sa performance. Il pose cette question : « comment puis-je construire quelque chose qui ait une forme articulée et qui résiste pourtant à la clôture alors que tout en moi aspire à clore sur une note formelle je ne le ferai donc pas »¹⁴. La structure, en ce sens, est bien contradictoire : elle doit obéir à certaines règles formelles tout en demeurant souple et fluide.

Il est indiscutable que ce type de travail trouve ses racines dans les divers happenings d'une certaine contre-culture américaine des années soixante qui se situa en marge des circuits traditionnels de l'expression artistique. Ces manifestations soulignèrent la quête acharnée du présent dans l'art et la culture, en contradiction avec le modèle occidental dominant du devenir historique et du progrès caractéristiques de la modernité. *Art is now and now is art* : telle était l'affirmation implicite contenue dans ces formes radicales. Dans le cas du travail de David Antin, il suffirait alors de paraphraser celle-ci et de dire : *The narrative is now and now is the narrative*.

Mais justement, que se passe-t-il alors ? Et comment réconcilier l'exigence de silence issue du projet cagien avec le développement d'un récit qui par définition rompt avec celui-ci ? Telles sont les tensions qui traversent le discours de David Antin. Le récit repose sur des bases incertaines et en grande partie indéfinies : à bien des égards, en effet, la réflexion de Cage ne constitue ici qu'un prétexte, un point de départ qui conduit l'auteur à retourner à lui-même, à son propre monde circonscrit à des lieux très particuliers et incontestablement limités. Le vide qu'appelle la musique de Cage, alors, se reflète dans le vide d'une existence quotidienne sans envergure ni souffle profond.

Le problème plus général est sans doute celui de la transcription en mots de l'expérience musicale et sonore, surtout quand cette expérience est aussi conceptualisée et abstraite que celle de John Cage. Les poètes modernistes et d'avant-garde de la première moitié du XXe siècle ont dans cette perspective rarement commenté la musique alors qu'ils se sont par contraste beaucoup penchés sur la peinture et les arts plastiques.¹⁵ ».

La performance essentiellement narrative de David Antin essaie certes de contredire de telles caractéristiques, mais elle n'aboutit pas pleinement dans ses ambitions. Elle abandonne en effet délibérément les formes propres à la poésie pour leur substituer un modèle narratif quelque peu flou et surtout trop marqué par des digressions mal adaptées au sujet initial.

Car John Cage chercha lui-même dans le quotidien une dimension extatique que le récit du *performer* ne parvient guère à exprimer. L'obsession du concret et du monde factuel éloigne en quelque sorte l'image d'un rapport

méditatif et en même temps ludique à l'univers que la musique se devait d'éclairer. Un tel ludisme prolongeait à bien des égards l'esprit de dada tout en annonçant celui de Fluxus.

La performance de David Antin demeure bien riviée au réel alors que le projet cagien, d'essence profondément spéculative, impliqua nécessairement un détachement par rapport à celui-ci. Le culte et la révélation du silence, en effet, reposèrent sur la conscience d'un envahissement de l'espace sonore quotidien de l'homme moderne par un ensemble de bruits parasites issus à la fois de l'organisation sociale quotidienne et de l'ordre musical dominant. En ce sens, ils possédaient une dimension éthique. C'est cette invitation ironique et en même temps insistante à s'éloigner du monde objectif que la performance narrative semble souvent esquiver ici dans son parti-pris essentiellement anecdotique.

Une telle quête artistique du silence a acquis ces dernières années une urgence nouvelle, étant donné le développement mondial frénétique de nouvelles technologies telles que l'iPod, l'iPhone ou You Tube. La propagation et la dissémination des sons et des bruits autour de nous ne connaît pratiquement plus de limites : dans ce contexte, l'exigence de silence devient encore plus pressante et radicale. La dimension utopique de la philosophie de Cage, qui s'était inscrite dans une époque dominée par la radio et la télévision, ne peut dès lors que s'accroître aujourd'hui par la force des choses.

Ces nouvelles technologies pervertissent par ailleurs à bien des égards la notion même de récit qui, en Occident, détient une longue tradition remontant à l'Antiquité. Des fragments de récits autobiographiques saturent en effet de manière incessante l'espace de Facebook. Dans cette perspective, tout usager peut produire à n'importe quel moment son propre récit instantané et le diffuser immédiatement sur Internet.

La question qu'il faudrait poser en conclusion est alors la suivante : le récit empirique constitué de la sorte peut-il encore faire événement (être littéralement un *happening*), comme dans le projet de David Antin, ou est-il au contraire le simple reflet d'un excès entropique des signes et des messages dans la culture contemporaine ? Ce processus très actuel de banalisation de la forme narrative devrait nous préoccuper en raison de son caractère presque irrésistible et omniprésent.

A travers l'action des nouvelles technologies, il lie étroitement le problème de l'existence possible d'un récit chargé de signification à celui du silence. Dans cette optique, le silence devrait constituer par contradiction la condition nécessaire et préalable de tout récit-événement. *The narrative is silence and silence is the narrative*, faudrait-il dire ainsi pour souligner ces

tensions : une proposition conceptuelle que n'aurait sans doute pas désavouée John Cage.

¹ Il est né à New York en 1932.

² Il suffit de songer ici à l'affirmation de Tristan Tzara : "la poésie se fait dans la bouche".

³ Dijon : Les Presses du Réel, 2011.

⁴ J'ai moi-même étudié cette place importante du vide dans l'écriture moderniste chez Henri Michaux, en particulier dans son récit *Misérable Miracle*. Voir à ce sujet mon ouvrage *Littératures modernistes et arts d'avant-garde*, Paris: Honoré Champion, 2013.

⁵ Une telle philosophie de l'art influença profondément le mouvement Fluxus dans son expression tant plastique que musicale.

⁶ La question de l'art éphémère préoccupe d'ailleurs beaucoup David Antin, puisqu'il évoque dans sa performance narrative un article qu'il a publié sur l'architecture éphémère des années soixante. Ce style joua un rôle important dans l'avant-garde californienne de l'époque.

⁷ Paris : L'Herne, 2014.

⁸ David Antin, *op.cit.*, p. 22.

⁹ Je veux renvoyer ici à son essai 'La double séance', in *La Dissémination*, Paris: Le Seuil, 1972.

¹⁰ Antin, *Ibid*, p. 35.

¹¹ *Ibid*, p. 53.

¹² Je veux faire allusion ici à son célèbre essai critique *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris: Le Seuil, 1972.

¹³ *Ibid*, p. 56.

¹⁴ *Ibid*, p. 73.

¹⁵ C'est ce qu'un colloque organisé à Paris III en Juin 2011, et auquel j'eus l'honneur de participer, suggéra par son titre : « le silence d'or des poètes surréalistes ». Les actes de ce colloque ont été publiés en 2013 par Aedam Musicae sous la direction de Sébastien Arfouilloux.