Marges

Revue d'art contemporain

22 | 2016

L'Artiste-théoricien

Sébastien Rémy

Émeline Jaret et Sébastien Rémy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1119>

DOI : 10.4000/marges.1119

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 22 avril 2016

Pagination : 122-133

ISBN : 978-2-84292-529-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Émeline Jaret et Sébastien Rémy, « Sébastien Rémy », *Marges* [En ligne], 22 | 2016, mis en ligne le 22 avril 2018, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1119> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1119>

Sébastien Rémy

Sébastien Rémy fait partie de ces artistes de la jeune génération, pour qui les lectures théoriques nourrissent la pratique artistique. Ses écrits sont ponctués de références plus ou moins directes à ses lectures, citations tronquées, modifiées, inventées, revendiquées ou non, pratique qui lui permet de développer une écriture fondée sur l'intertextualité. Pour *Marges*, Sébastien Rémy propose une nouvelle inédite, intitulée *toute une nuit*, dont le prétexte était la proposition de réaliser un entretien d'artiste portant sur la place de la théorie dans sa propre pratique artistique. Interrogeant ici la tradition des interventions d'artistes dans des revues, il joue avec les codes du support qui l'accueille et les règles d'un article académique.

Émeline Jaret

Né en 1983, Sébastien Rémy vit et travaille à Paris.

Qu'elle prenne la forme de conférences, d'installations, de vidéos ou d'éditions, sa pratique artistique se présente comme autant de manières d'envisager la transmission de savoir. Elle se développe à partir de phases de recherche et de collecte documentaire sur des sujets spécifiques (la figure du reclus domestique, l'histoire de la conférence, l'abandon de l'art, etc.) et puise autant dans la littérature que l'histoire de l'art ou du cinéma. Dans ses projets récents, entre-mêlant sources factuelles et fictionnelles, Rémy crée des installations utilisées comme supports matériels pour composer puis narrer des histoires. Pour son dernier projet, intitulé *Nameless Series*, Rémy enquête sur les changements de prénoms de l'artiste américaine Lee Lozano, qu'il relie à une constellation d'identités versatiles et mouvantes – il bénéficie d'une bourse de la FNAGP.

Rémy a récemment exposé ou présenté des conférences au MAC/VAL (France, 2015, 2013), Residency Unlimited (USA, 2015), Théâtre de l'Usine (Suisse, 2015), Centre Pompidou (France, 2014), Villa Arson (France, 2014), LE BAL (France, 2014), Parc Saint Léger (France, 2014), Fondation d'entreprise Ricard (France, 2013), etc.

Toute une nuit

« Et j'ai entendu des pas s'arrêter, il y avait quelqu'un qui me regardait, alors je suis restée immobile et nue pour que d'autres qui passent puissent me regarder. Très peu de gens passèrent, puis plus du tout. Et ce fut la nuit. »

Un lampadaire à lumière chaude, chambre, plusieurs livres à mes côtés, sur le lit. Nuit et vent derrière la fenêtre. J'abandonne pour un temps l'écriture d'un texte que je dois rendre pour une revue universitaire. Je n'arrive pas à formuler simplement les choses que j'aimerais y dire – peut-être les effets d'une fièvre qui m'a cloué au lit ces dix derniers jours. Assis devant mon ordinateur, le regard fixé sur le dos de mes livres, mon reflet dans le noir de la vitre & le vert des nuages qui doublent l'horizon. Le ciel se dégrade du gris au vert (celui des nuages autant que des guirlandes de leds qui clignotent sur la terrasse, nous sommes en période de fêtes) puis vire au noir profond¹. Bien que je sois seul ce soir dans cette chambre, le reflet d'une main passe qui n'est pas la mienne. Les idées mêlées, mon front ruisselle – peut-être devrais-je me lever? ou bien m'endormir.

La fenêtre noire, je repense au film *Je, tu, il, elle* de Chantal Akerman, lorsque la protagoniste se lève nue dans une chambre vide devant sa porte fenêtre. Un passant s'attarde, qui la fait s'approcher de la vitre.

Il part. Elle reste à attendre un moment, s'immobilise. Longtemps peut-être. J'entends mon souffle. Le plan jusque là surexposé, une variation de la mise au point provoque une perte de luminosité, le ciel s'assombrit comme la journée passe. Ni mes souvenirs, ni la vue de dos ne me permettent de l'affirmer – mon regard toujours fixé sur le dos de mes livres – mais il semble que la protagoniste touche alors le montant de la fenêtre, comme si ce geste pouvait la relier aux choses du dehors, à l'animation des gens

ou à elle-même. Plus tard – d'autres scènes sont insérées dans le film, elle y est allongée habillée sur son lit et mange du sucre en poudre, a faim, mûrit un désir – c'est la nuit pour elle aussi (se déshabille). Elle regarde l'image de son corps dans le verre sombre, se vêt puis s'en va. Sur le plan, la porte reste ouverte au gouffre dans le noir, « alors je me mets à écouter les plaintes qui sortent comme des rafales de vent de la gueule du gouffre et je jure que j'essaie de comprendre ce langage mais malgré tous mes efforts je ne le peux pas »

en 1933, peu de temps avant de partir pour la Sicile – le 14 juillet, je suis retrouvé mort dans une chambre d'hôtel, au Grand Hôtel et des Palmes à Palerme – l'écrivain Raymond Roussel confia au garde-meuble de sa famille neuf caisses de cartons, soit « trois mille pages de cahier d'écolier remplies d'alexandrins, [...] deux mille feuillets de lettres, ébauches, notes, auxquelles s'ajoutent agendas, carnets, prospectus, coupures de presse, brochures, etc. ». Obnubilé par la réception de son œuvre littéraire, l'auteur semble avoir laissé à la postérité le soin d'avoir une vue d'ensemble de celle-ci – de nouveaux textes venant poursuivre la logique de ceux publiés de son vivant, qui ne dévoilent rien de l'auteur, précisent cependant l'abîme qui sous-tend le développement de l'écriture, la matérialité du langage en contrepoint de « l'artifice rhétorique » (le « caractère orphique de la poésie ») – « si l'on retrouve [écrivait-il] le manuscrit dans mes papiers, peut-être intéressera-t-il, tel qu'il est, certains de mes lecteurs », « je me réfugie, faute de mieux, dans l'espoir que j'aurai peut-être un peu d'épanouissement posthume à l'endroit de mes livres ».

Il y a plusieurs mois, **E**, qui prépare actuellement une thèse sur l'artiste Philippe Thomas, m'a invité à échanger avec elle à propos des relations entre pratique et théorie artistiques pour la revue universitaire *Marges*, le numéro *L'artiste-théoricien* qu'elle coordonne. Entretenant un dialogue depuis près de deux ans, **E** doctorante en histoire de l'art, moi artiste, nous sommes influencés par des œuvres et des lectures communes (exceptions faites peut-être des bandes dessinées et dessins animés japonais, que je lis, ingère régulièrement), sommes concernés par le pouvoir transformateur de la fiction – pour préciser, dans le champ de l'art : comment le recours à la fiction permet de ré-organiser l'expérience que vous/nous avons de l'art et de sa transmission, de son histoire. Une succession soudaine de cliquetis

puis un bruit sourd comme une respiration. Le climatiseur se déclenche. Je sue, courbatu, m'allonge, ma peau de lignes de nerfs, j'ouvre un roman de l'écrivain Roberto Bolaño à un passage parlant du gouffre et de l'abîme qui dévorent. Dans l'épisode que j'ai visionné hier de l'animé *Sakurako-san no Ashimoto ni wa Shitai ga Umatteiru*, l'héroïne professait cérémonieusement : « Quand ton regard pénètre un abîme, l'abîme, lui aussi, pénètre en toi. ». « L'image nous regarde et peut nous engloutir. ». Je regarde une fissure près de ma silhouette sur le mur, les souffles brassés de l'air conditionné, j'ai chaud, la fenêtre noire.

en 1942, sept ans après la mort de Fernando Pessoa, quand les éditions Atica décident d'entreprendre la publication de l'œuvre complète du poète, « ses amis lettrés et des philologues » ont pour la première fois « accès au coffre dans lequel [il avait] conservé ses manuscrits ». Bien qu'on savait que Pessoa avait écrit sous de multiples identités, au moins cinq (avec des corpus, des biographies et des calligraphies distinctes), c'est soixante-douze personnages au total qui jaillirent de la malle en ce jour de 1942. « Toute une foule de masques, mystérieuse et fascinante, commençait [...] à prendre corps » à partir des feuilles volantes, cartes de visite et manuscrits laissés par le poète défunt dont le nom signifie paradoxalement « personne » en portugais.

Des voitures filent lumineuses au loin, percent la nuit qui revient. Est là, avale — omniprésente derrière les carreaux. Sur Internet, je ferme un article sur les dérives sécuritaires du gouvernement français/2, un second sur les instrumentalisation de l'état d'urgence & de la dernière « Conférence internationale sur le Climat », le contexte politique actuel est sombre et obsédant. Ne me sentant pas vraiment réagir de façon didactique ou programmatique à des questions sur un sujet aussi complexe que « relations entre pratique et théorie artistiques » [ce n'est pas le lieu d'où je souhaiterais vous parler (dans une lettre filmée publiée en 2014, le cinéaste Jean-Luc Godard répondait à ceux qui l'avaient invité à se rendre au festival de Cannes : « [je] ne suis pas non plus là où vous croyez encore que je suis encore... En fait, je suis d'autres pistes. Et voici d'autres lieux où je réside parfois de longues années parfois quelques secondes »)], je me souviens avoir proposé à **E** de rédiger une nouvelle succincte. Celle-ci s'intitulerait *j'écrivais des lettres par eux à moi-même adressées*. L'idée étant, à partir d'exemples de manuscrits ou de

tapuscrits trouvés appartenant à l'histoire artistique et littéraire – qu'ils soient factuels ou fictionnels – d'élaborer un récit qui intègre les questions d'**E** à cette chronologie.

plusieurs écrits de l'artiste Philippe Thomas s'articulent autour de l'existence supposée d'un manuscrit, non signé, trouvé en février 1981. Que ce dernier ait ou non existé (il s'agirait d'une étude théorique lue par un dénommé Philippe Thomas en juin 1980 au Onze rue Clavel à Paris, reproduite puis exposée par un homonyme l'année d'après chez « l'agent d'art » Ghislain Mollet-Viéville), il ouvre la voie à une série de commentaires le concernant, tels l'avant-propos de son traducteur, une note introductive de son éditeur, etc. – le manuscrit acquérant ainsi une présence par l'intermédiaire d'autres textes qui le mentionnent. Si la factualité du manuscrit trouvé est mise en doute, une production littéraire en est cependant issue, qui substitue à l'absence d'origine vérifiable des démultiplications fictionnelles/3. Un lampadaire articulé à lumière chaude, chambre, livres à mes côtés, sur le lit. Nuit et vent derrière la fenêtre. Nous sommes fin décembre – fièvre & vertiges depuis dix jours déjà – je suis parti visiter mes parents dans le sud de la France. Ce sont les fêtes de fin d'année et bien qu'il fasse anormalement doux pour la saison, mon corps est littéralement assommé, j'hésite à ajourner à plus tard l'écriture d'un texte qui doit être publié dans une revue universitaire – les dates butoirs approchent cependant terriblement vite. Dans ma chambre, la porte fenêtre qui me fait face est grande ouverte au gouffre dans le noir, je regarde les ombres qui se mêlent aux couleurs des leds sur le plafond. Je somnole, hébétude.

Dans mon imagination & dans le texte que j'aurais souhaité vous écrire, les questions d'**E** auraient été griffonnées sur une lettre grise, visiblement ancienne bien que non datée, découverte par hasard dans la commode blanche rayée grise de mon logement parisien. Destinée à qui la trouverait, sa lecture aurait servi de support à remémoration – le développement de la nouvelle calquant celui de mes digressions. En passant d'une anecdote épistolaire à la suivante, les entremêlant parfois jusqu'à les confondre, ces entrelacs m'auraient permis de faire se croiser l'étrange cas des vingt-quatre pages dactylographiées (titrées *Le Rendez-vous*) retrouvées dans une « modeste chambre meublée [...] au 21 de la rue d'Amsterdam » dans le roman *Djinn* d'Alain Robbe-Grillet; celui des 27543 textes que le poète Fernando Pessoa conserva

dans une malle à Lisbonne, rue Coelho da Rocha; les milliers de pages et feuillets confiés aux garde-meubles de sa famille par l'écrivain Raymond Roussel; ou encore le manuscrit, non signé, trouvé puis reproduit par l'un des doubles de Philippe Thomas en février 1981. Plusieurs de ces écrivains et artistes étant reconnus pour avoir publié des essais critiques sur leur travail (ou celui d'autres: écrits qualifiés parfois de théoriques, quand bien même leur auteur, tel Alain Robbe-Grillet, s'en défendait/4), ces exemples devaient me permettre de distinguer quelques-unes des acceptions des termes « théorique » et « pratique ». Reste que ces derniers jours, torpeur, indécisions quant à d'autres formulations qui conviendraient, je n'arrive pas à exprimer les choses que j'aimerais dire, autrement qu'en vous écrivant cette histoire. Je suis à la fois endormi et éveillé. Le souffle du climatiseur s'interrompt, de nouveaux cliquetis mécaniques résonnent, qui s'estompent dans le grondement de la nuit. J'observe la fenêtre, l'extérieur et l'abîme. Les nuages verts sont devenus bistres, les leds & leur lumière artificielle poursuivent leur mesure à intervalle régulier. Dans le bourdonnement nocturne, me reviennent en tête ces paroles d'une chanson entêtante de Bertrand Burgalat « j'ai quelque chose à dire, mais je ne sais plus quoi. J'ai pourtant des idées que les autres n'ont pas. Seulement voilà, je ne m'en souviens pas ».

« L'idée ne préexiste pas au langage, elle se forme en lui et par lui/5 ». Chambre identique, fenêtre noire. J'ouvre un instant la vitre, inspire péniblement, baisse les stores. M'assois de nouveau. Peut-être la fièvre diminuera-t-elle ce soir. Les reflets sur les verres sont maintenant teintés du gris des strates répétées du store, une lampe orange rayée sombre émerge que je n'avais pas vue – la chambre entière paraît striée. Comment faire pour qu'un texte affirme dans son actualité les « relations que j'entrevois entre pratique et théorie artistiques » ? Me suis-je déjà senti concerné par une telle distinction ? Je ferme les yeux, repense à plusieurs « poèmes parlés » de l'américain David Antin. « Digressions, embranchements, "transformations fluides" », « une pensée qui avance par le récit » : des mots d'autres pour décrire les « œuvres de paroles » du poète américain. « Errements ». Température encore, flottement. Nuit partout.

J'apprécie la place que le poète donne lors de ses performances à ce qu'il nomme « l'idée de présent », à l'improvisation, « l'idée qu'on va quelque part sans savoir où ni comment c'est » (dans son article « La pensée à l'œuvre chez David Antin », la philosophe Isabelle Alfandary souligne à ce propos : « le présent

n'est pas qu'un point de théorie », les récits [d'Antin] « mettent le narrateur et le narrataire aux prises avec une transformation dont l'issue est indécidable ») – « c'est ainsi qu'[Antin] parle d'un processus en cours qu'[il] essaie de relier à la pensée ».

J'apprécie également la logique qu'Antin a su développer pour transcrire ses poèmes, d'une forme orale à imprimée (un espace long sur une page du poème écrit matérialise alors une pause prise lors de l'énonciation, qu'il s'agisse d'une reprise de souffle ou d'un effet de dramatisation/6) – son attention à « rendre sur [l'espace particulier qu'est la] page une image de la parole qui se propage dans l'air ».

L'ensemble des décisions éditoriales que prend le poète américain confère ainsi à la forme de ses transcriptions une impression « d'évidence », en accord, même si ce n'est pas évident – surtout pour qui agit dans l'imprévisibilité de la parole – avec ce qu'il a raconté dans un autre présent : « je n'écris rien de ma performance à l'avance mais la plupart du temps je pars en faire une et je rapporte l'enregistrement et je décide si je veux en faire une version écrite et bien sûr elle change parfois quand je la consigne par écrit parce que ce qui finit sur la page n'est jamais exactement identique à ce qui se propage dans l'air même si ce que je veux faire c'est rendre sur la page une image de la parole qui se propage dans l'air faire le pari de parler faire le pari de réfléchir dans les pages même du livre que j'ai peur de parfois sérieusement déformer ».

Le climatiseur se déclenche – je frissonne, m'éponge – son râle couplé aux éclats du vent sur les stores, je ne perçois plus désormais les bruits des moteurs ou les phares altérés des voitures qui passent. Avant d'éteindre mon ordinateur, je jette un dernier regard sur le texte que je viens de rédiger. J'aurais souhaité mêler davantage le corps du texte et les notes de bas de page, imbriquer plus savamment les différents paragraphes, inventer d'autres manuscrits, citations, convoquer d'autres histoires, arpenter d'énigmatiques bifurcations : « je suis arrivé par là par accident bien qu'on puisse dire que tout ce que j'ai jamais fait je l'ai fait par accident et peut-être aussi exprès un exprès accidentel ». L'œil fixé sur le dos de mes livres, attentif aux échos environnants comme aux sonorités de mon souffle, j'ai tenté le long d'une nuit, d'écrire un processus en cours que j'essaie de relier à la pensée.

« Yeh, I've been Searchin' / I've been Searchin' / Oh yeh, searchin' everywhich way / but I'm like that Northwest Mounty / you know

I'll bring her home someday/Gonna find her/Gonna find her/
Well, now, if I have to swim a river you know I will/and if I have
to climb a mountain you know I will/and if she's a hiding up on
blueberry hill/am I gonna find her/you know I will 'cause I've
been searchin'/oh yeh searchin' my goodness/searchin' eve-
rywhich way, but I'm like that Northwest Mounty/you know I'll
bring her in someday. ».

/1 (Synchronie : dans l'un des romans dispersés sur mon lit & le fil d'actualité Facebook sur l'écran de mon ordinateur, je parcours l'extrait suivant) « Nous voici hors du noir, ou plutôt nous entrons et dehors il fait noir, ici on y voit un peu, malgré la fumée, c'est la lumière qui fume, peut-être des chandelles, pourtant on voit des couleurs, des jaunes, des bleus, sur du blanc, sur les draps, des taches colorées, rouges, ou bien encore vertes, aux contours noirs, des dessins dans des rectangles blancs éparpillés comme des livres à travers le lit. ».

/2 « Je me suis dit encore : il faut que tu te réveilles, tu ne peux pas tolérer qu'on t'oblige à faire un rêve que tu ne veux pas faire, ces gens-là se sont insinués dans ton âme, ils veulent s'emparer de toi. Je me suis pincé, comme on fait pour réveiller un dormeur, mais je n'ai obtenu aucun effet. Je n'étais donc pas en train de rêver, j'étais réveillé. Je me suis résigné : le spectacle auquel j'étais invité n'était pas un rêve, il était vraiment vrai. Sur le môle, que je voyais par ma lucarne, assis commodément dans mon fauteuil, à l'abri des regards indiscrets, est apparu le visage d'un homme à l'air triomphant. Un liquide huileux coulait de ses cheveux clairsemés et ruisselait sur ses joues, le faisant briller sous les rayons d'un soleil qui peut-être était artificiel. ».

/3 Peu de temps après avoir rédigé ces lignes, **E** m'assura que le manuscrit trouvé avait bel et bien existé, l'original étant actuellement en possession de Ghislain Mollet-Viéville. Mon erreur d'interprétation n'est-elle qu'une conséquence du « jeu » mis en place par Philippe Thomas? Celui qui autorisait l'artiste à teinter d'un « soupçon fictionnel » ses œuvres comme ses textes, voire à mettre en doute un moment de l'histoire de l'art? Est-ce sinon mon inclination à prolonger « l'entreprise d'effacement » menée par Thomas (« dont le jeu sur le nom du

signataire n'est que l'un des aspects ») qui m'a fait préférer au manuscrit originel ses rebonds dans d'autres textes? Allongé de nouveau, moire lumineuse près de la porte, je me remémore un article à propos de la marche de nuit qu'effectua l'artiste néerlandais Ban Jan Ader en 1973. Intitulées *In Search for the Miraculous (One Night in Los Angeles)*, les dix-huit photos annotées qui témoignent de cette marche constituent le premier volet d'un projet en trois parties, que beaucoup connaissent pour son dénouement tragique : la disparition de l'artiste dans l'océan Atlantique en 1975. Peut-être est-ce dû aux nombreuses représentations dans ses œuvres de l'artiste en solitaire, ou à ses propos (« I really love Los Angeles. I love the surrounding wilderness of the ocean, desert and mountains. I feel belittled by its enormous scale. I value more than anyone the solitary beauty of the freeways by night »), plusieurs commentateurs laissèrent cependant entendre qu'Ader marcha seul dans le cadre de ce projet, de la tombée de la nuit à l'aurore, des hauteurs de Los Angeles jusqu'à l'océan – conformant ainsi l'artiste à un modèle romantique, un « vagabond solitaire face au sublime paysage ». Ce que leur essai ou article omettait pourtant, c'est que la femme de l'artiste, Mary Sue Ader-Andersen, effectua les captations de la marche nocturne – l'artiste n'était pas seul au moment de sa virée. De façon consciente ou non, associant l'image de Bas Jan Ader à son vécu, des exégètes de son œuvre, critiques ou historiens, participaient à « romantiser » l'objet de leur étude. Romantique, sinon romanesque, l'histoire de l'art, pour reprendre la formule de Philippe Thomas, « cherchait [effectivement] des personnages ».

/4 « Je ne suis pas un théoricien du roman. J'ai seulement, comme tous les romanciers sans doute, aussi bien du passé que du présent, été amené à faire quelques réflexions critiques sur les livres que j'avais écrits, sur ceux que je lisais, sur ceux encore que je projetais d'écrire. ».

/5 Cette citation de l'écrivain allemand Heinrich von Kleist est imprimée sur les pages 57 et 119 d'un recueil, sous mon genou sur le lit, qui réunit vingt et un textes et quatre entretiens du peintre français Michel Parmentier. Ce dernier l'avait reprise une première fois dans un tract, imprimé à l'occasion d'une exposition rétrospective à la galerie Liliane à Paris en 1978, puis dans ses notes datées de mars-juillet 1988 (publiées dans le catalogue de l'exposition qui lui fut consacrée cette même année par le Centre National des Arts Plastiques).

Bien qu'il avait accédé à une certaine reconnaissance, en raison notamment de son association avec les peintres Buren, Mosset et Taroni, Parmentier cessa « définitivement » de peindre en 1968, pratique qu'il reprit toutefois en 1983, après 15 années de « silence ». Pendant cette période, dont on sait peu de choses, il publia plusieurs textes, oscillant entre analyse et digression – activité d'écriture qui l'accompagna tout au long de sa vie. Publiés au sein de catalogues, revues ou tracts, ses écrits prennent la forme de notes, d'erratum, de lettres, etc. Il y commente alors autant son arrêt de la peinture, que les démarches d'artistes qui lui sont contemporains (Buren, Opalka, Ryman, etc.); s'épanche volontiers sur l'histoire de l'art, dit son intérêt pour Poussin, van Velde, Hantaï, comme pour la littérature (dans une interview donnée en 1988, il confirmera parfois « croire plus au verbe qu'à la peinture »), parle également du jazz. À de nombreuses reprises, il souligne la résonance marquante dans son travail des écrits du théoricien Maurice Blanchot, comme de ceux du philosophe Emmanuel Levinas. Dans ses notes de 1988, s'interrogeant sur ses divagations de pensées, il assure: « je n'ai pas parlé peinture, ici? Si, je n'ai parlé que de cela ».

Dans la lettre qu'il adresse en 1972 à François Mathey, commissaire général de l'exposition au Grand Palais *Douze ans d'art contemporain en France, 1960-1972*, Parmentier, s'expliquant sur sa « cessation définitive » de peindre, revient sur son rapport aux mots, et parle de sa peinture comme « théorie »: « Si mon travail est lui-même théorie, toute la théorie, mon départ lui doit avoir recours aux mots pour n'être ni fausse sortie, ni suspecte désaffection, ni désertion mal motivée d'artiste qui se recycle ».

/6 « La trace de la transcription des performances de David Antin ne laisse, en dépit des apparences, rien au hasard. [...] les mots et les syntagmes sont entrecoupés, scandés d'espaces qui matérialisent des pauses dans l'énonciation et découpent des séquences de durée plus ou moins égale selon qu'elles correspondent à la quantité de souffle ou aux effets oratoires ménagés par Antin. Malgré d'incessantes interruptions, il est veillé à la continuité visuelle de l'improvisation sur la page: le poème parlé se présente à la manière d'un gigantesque télégramme téléphoné dont les bords, les marges, les scansions et autres finitions typographiques d'usage n'auraient pas été repris faute de temps, dont la mise en forme laisserait quelque peu à désirer. Il s'agit pour le poète de maintenir le texte dans un état d'instabilité typographique et graphique de manière à manifester l'impropriété du médium dans lequel il trouve à être transcrit. »

• **AKERMAN, Chantal.** *Je, tu, il, elle.* Bruxelles : Paradise Films, 35 mm, noir et blanc, 1974. 1 DVD vidéo, 90 min. • **ALFANDARY, Isabelle.** « La pensée à l'œuvre chez David Antin ». In *Études anglaises* [en ligne], 2008/2, vol.61, p. 215-228. Disponible sur Cairn.info : <http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2008-2-page-215.htm> [Consulté le 27 décembre 2015] • **ANTIN, David.** *La rivière.* In *Ce qu'être d'avant garde veut dire*, traduit de l'américain par Vincent Broqua, Olivier Brossard et Abigail Lang. Dijon : Les presses du réel, 2008 [éd. orig. : *what it means to be avant-garde*, New Directions Publishing Corp., 1993] • **BOLAÑO, Roberto.** *Les détectives sauvages*, traduit de l'espagnol par Roberto Amutio. Paris : Éditions Gallimard, collec. « Folio », 2013 [éd. orig. : *Los detectives salvajes*, Anagrama, 1998] • **BURGALAT, Bertrand.** *J'ai quelque chose à dire.* In *Chéri B.B.*, Paris : Tricatel, 2007. 1 disque compact, 50 min 15 s. • **CALVINO, Italo.** *Le château des destins croisés*, traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris : Éditions Gallimard, collec. « Folio », 2015 [éd. orig. : *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, 1973] • **CHAFFEE, Cathleen.** « Bas Jan Ader ». In *In & Out of Amsterdam : Travels in Conceptual Art, 1960–1976*, éditeur : Christophe Cherix. New York : The Museum of Modern Art, 2009 • **COASTERS (The).** *Searchin'.* In *Young Blood/Searchin'*, New York : Atco Records, Jerry Leiber and Mike Stoller (prod.), 1957. 1 disque 45 tours, single, 4 min 32 s. • **GAUTHIER, Michel.** « Sur un lieu commun et autres textes ». In *Critique d'art* [en ligne], 14, Automne 1999. Disponible sur Critiquedart.revues.org : <http://critiquedart.revues.org/2440> [Consulté le 2 janvier 2016] • **HOUSER, Éric.** « john cage sans cage de david antin » [en ligne], 16 juil. 2011. Disponible sur Sitaudis.fr, poésie contemporaine : <http://www.sitaudis.fr/Parutions/john-cage-sans-cage-de-david-antin.php> [Consulté le 30 décembre 2015] • **LE BRUN, Annie.** *Vingt mille lieues sous les mots, Raymond Roussel.* Paris : Fayard, Jean-Jacques Pauvert chez Pauvert, 1994 • **MONDZAIN, Marie-José.** *L'Image peut-elle tuer ?.* Paris : Bayard, 2002 • **PARMENTIER, Michel.** « Lettre à François Mathey », 16 mars 1972. In *Douze ans d'art contemporain en France, 1960-1972* [Catalogue de l'exposition *Douze ans d'art contemporain en France, 1960-1972*, Grand Palais, mai-sept. 1972]. Paris : Éditions des Musées Nationaux, 1972. • **REMY, Sébastien.** *Nameless Series (Residency Unlimited, 03.30.2015).* 2015 • **ROBBE-GRILLET, Alain.** « À quoi servent les théories ». In *Pour un nouveau roman.* Paris : Les Éditions de Minuit, collec. « double », 2012 [1955 et 1963] • **ROBBE-GRILLET, Alain.** *Djinn.* Paris : Les Éditions de Minuit, collec. « double », 2013 [1981] • **ROUSSEL, Raymond.** *Comment j'ai écrit certains de mes livres.* Paris : Éditions Gallimard, collec. L'Imaginaire (n° 324), 2010 [éd. orig. : Alphonse Lemerre, 1935] • **TABUCCHI, Antonio.** *Une malle pleine de gens : Essais sur Fernando Pessoa*, traduit de l'italien par Jean-Baptiste Para. Paris : Éditions Gallimard, collec. « Folio », 2012 [éd. orig. : *Un baule pieno di gente : Scritti su Fernando Pessoa*, Feltrinelli, 1990] • **TABUCCHI, Antonio.** « Un cauchemar ». In *Le Monde* [en ligne], lundi 25 mars 2002. Disponible sur Digital Library and Archives – Virginia Tech : http://scholar.lib.vt.edu/Chronicles_Ingest/InterNews_bag/data/InterNews/LeMonde/issues/2002/monde.20020324.pdf [Consulté le 30 décembre 2015] • **THOMAS, Philippe.** *Frage der Präsentation* (Berlin : Museum für Kultur, 1982). In *Sur un lieu commun : et autres textes*, Genève : Musée d'art moderne et contemporain (Mamco) – Rennes : Presses Universitaire de Rennes, 1999 • **VERWOERT, Jan.** *Bas Jan Ader : In Search of the Miraculous.* Londres : Afteralls Books (éd.), collec. « One Work », Cambridge : The MIT Press (distributeur), 2006.