

$\text{NU}(\text{e})^{66}$

ANNE-MARIE ALBIACH

NU(e)
Numéro 66

Numéro coordonné par
Régis Lefort

L'acte vertébral

Documents
accompagnés des photographies
de Claude Royet-Journoud

Régis Lefort	
Le désir et l'attente.....	7
Anne-Marie Albiach	
« Intermède ou lapsus ».....	15
Anne-Marie Albiach	
Brouillons de poèmes.....	21

Études et témoignages

Alain Cressan	
Géométrie – discontinu – point : <i>figure vocative</i>	31
Florence Jou	
La notion de constellation.....	39
Francis Cohen	
De la pulsion tangente au volume.....	45
Éric Dazzan	
Anne-Marie Albiach : « “L’EXISTENCE DU TERRIBLE” : LA REMÉMORATION ».....	53
Catherine Soulier	
Résonances circulaires, Notes sur L’EXCÈS : <i>cette mesure</i>	67

Marie-Antoinette Bissay	
Représentations mouvementées des corps dans l’entrelacs de l’écriture poétique	81
Sandrine Bédouret-Larraburu	
Une poétique du corps dans <i>Mezza Voce</i>	101
Marie-Joqueviel Bourjea	
(A)nne-(Ma)rie A(lbiach) : Nu(e)	113
Rémi Bouthonnier	
Une étude linéaire de « Distance : “Analogie” »	131
Françoise Delorme	
L’abstraction et l’épreuve du feu, <i>État</i> , une traversée.....	149
Abigail Lang	
État des lieux / Anne-Marie Albiach et la poésie américaine.....	169



Régis Lefort
Le désir et l'attente

Nous pourrions ouvrir ce numéro de la revue *NU(e)*, consacré à Anne-Marie Albiach, par deux mots : le désir et l'attente. Et commencer par remercier ses contributeurs, non seulement pour les textes qu'ils ont offerts à la publication mais également pour leur patience. Deux mots comme deux chevalements du poème. Deux mots qui tiennent le poème d'Anne-Marie Albiach. Le désir du poème et sa dynamique se déployant ne viennent-ils pas d'une attente, d'un appel et d'une patience ?

Nous tenons à remercier aussi, et ce tout particulièrement, Claude Royet-Journoud pour nous avoir amicalement confié trois brouillons d'Anne-Marie Albiach : « Réminiscence », une page d'État et six pages de « *L'EXCÈS* : cette mesure ». Nous le remercions encore pour nous avoir permis d'enrichir ce numéro de photographies.

Enfin, nous remercions Emilio Araújo pour nous avoir autorisé à reproduire ici « Intermède ou lapsus », un ensemble de fragments d'Anne-Marie Albiach qu'il avait accueillis dans le numéro 12 de sa revue *Amastra-N-Gallar*, publié en 2006, et consacré à la poète. C'est dans ce même numéro que Cole Swensen rappelle qu'il faut distinguer entre « shape » et « form », insistant sur ce mot « shape » et louant l'influence de l'œuvre « through its shape as well as through its content, concept and style¹ ». Le poème d'Anne-Marie Albiach tient selon une « architecture » singulière, qui n'est pas assimilable à une « forme » poétique. Et cette « architecture » tient par sa composition – souvent polyphonique – qui fait une large place aux blancs du texte, ces blancs qui ne sont pas nécessairement du silence, mais participent de l'accès à « l'exact réel », si cher à ses yeux dans l'écriture. Le poème d'Anne-Marie Albiach est troué de ces blancs textuels – mais sans doute ce mot « troué » est-il inadéquat car les blancs sont une mise en tension du langage (le mot tension étant presque envisagé dans son sens électrique) – et ne laisse appréhender que peu de son sens. La quête de « l'exact réel » pourrait être considérée comme un éclat dans son absence. Il s'agirait d'un réel enfoui comme la meilleure façon d'apparaître, célébrant ainsi un retour du réel à son absolue insuffisance d'apparition et de captation, donc à lui-même.

¹ Cole Swensen, « On Albiach's influence », dans Revue *Amastra-N-Gallar*, Santiago de Compostela, n° 12, verán 2006, p. 67.

Selon Daniel Leuwers, Anne-Marie Albiach est une « exploratrice intrépide de ce qui se dit *mezza voce* au sein des ruptures qui nous fondent² ». Ses textes possèdent « l'allure de partitions implosives ou réverbérantes³ ». C'est en effet dans une économie de moyens que le poème d'Anne-Marie Albiach porte non pas une révélation mais une déflagration. Chaque vers, très souvent bref, semble un trop plein de langue qui vient éclore, ou plutôt implorer plus qu'exploser, à la surface de la page. Si le poème, ainsi partition, se joue de réverbération, c'est que la déflagration, une fois survenue, court encore longtemps le chemin du corps. La composition se fait non par excès ou trop plein de langue mais par effacement et laisse sur la page de brefs amalgames. Anne-Marie Albiach part d'un texte source qu'elle émonde à l'extrême puis dispose à nouveau sur la page les éléments conservés suivant un algorithme qui lui est propre.

D'une façon proche de celle de Claude Royet-Journoud pour qui « écrire, c'est être capable de montrer l'anatomie » et « aller jusqu'au bout du littéral⁴ », le poème d'Anne-Marie Albiach serait la radiographie du corps, c'est-à-dire qu'il serait poème en ce qu'il laisserait voir sa transparence textuelle-corporelle – comme les os que l'on voit sur une radiographie par exemple – mais pas sa matière profonde – la chair. Chaque vers serait en quelque sorte une vibration corporelle ou plutôt l'accent le plus fort d'un vers amputé de ce qui lui nuit parce que la langue est de trop. Ce que le poème montre, c'est un corps et ce que le réel fait à ce corps. La poète « vi[t] le texte comme un *corps*, comme la projection d'un corps, mais d'un corps et de son image⁵ ».

Nous pourrions comparer le corps du poème au corps de la danse : danser, c'est montrer ce que me fait la danse ; écrire un poème, ce serait montrer ce que me fait le poème. Et dans cette façon de montrer, quelque chose ne se dit pas, qui est énigme, une sorte d'« impondérables du désir⁶ ». La scène du poème montre une part de ce qui s'y déroule sans dire au lecteur son objet, en brouillant aussi la possibilité d'identification d'un « je ». Comme pour la danse, il existe une sorte d'absence ou d'abolition du « je » pour mieux laisser poindre le réel dans son mouvement d'apparition.

² Daniel Leuwers, *La Place du poème, Essais et chroniques sur la poésie contemporaine*, Paris, EST-Samuel Tastet Éditeur, 2006, p. 140

³ *Ibid.*, p. 140.

⁴ Claude Royet-Journoud, *La Poésie entière est préposition*, Marseille, Éric Pesty Éditeur, 2007, p. 13.

⁵ « Entretien avec Anne-Marie Albiach », réalisé par Henri Deluy, Joseph Guglielmi et Pierre Rottenberg, dans *Action Poétique 74*, juin 1978, Paris, Éditions François Maspéro, 1978, p. 14.

⁶ Anne-Marie Albiach, *État*, Paris, Éditions Mercure de France, 1988, p. 13.

De toute évidence, la préférence de la poète va à la « figuration » d'un réel plutôt qu'à sa présentation ou à sa représentation. Figurer mieux que représenter. Et, selon Jean-Michel Maulpoix :

Figurer, c'est dire et entendre autrement, distinguer en rapprochant, et signifier l'incomparable en faisant comparaître. C'est fabriquer de l'inouï avec du connu. C'est délimiter d'une tout autre manière que par le concept : non pas en isolant et en stabilisant les traits d'une chose, mais en les enchevêtrant à d'autres, selon la configuration et l'impulsion reçues de circonstances particulières. C'est dessiner dans l'esprit des physionomies instables, des aspects de rencontre, des ententes plurivoques. C'est produire des identités hétérogènes⁷.

C'est ce mot « figurations » mis au pluriel qui est choisi comme titre d'un livre publié en 2004 : *Figurations de l'image*. Si le mot « image » (plus que l'image elle-même) est préféré au mot « réel », peut-être est-ce pour sa dimension fictionnelle⁸. « L'écriture joue sa figuration⁹ », note la poète dans *Mezza Voce*, et c'est par la pluralité de sens et de fonctions de ce mot « figuration » que le réel se risque dans une image que les blancs du poème structurent aussi.

Du propre aveu de la poète, « le poème serait lui-même sa propre fiction¹⁰ », même s'il faut compter ici avec l'incertitude que donne à la formule le conditionnel. S'il est en effet sa propre fiction, ne se pose plus alors le problème de son rapport au réel, il est bien lui-même cet « exact réel » en tant que tel. Pour le dire autrement, ce qui serait « l'exact réel » consisterait en la matière-même du poème, consisterait en sa matérialité, en son caractère concret. Chaque vers, participant à la recomposition d'une trame nouvelle par effacement d'une trame ancienne, serait donc fiction de lui-même. En conséquence, le texte, somme de plusieurs voix, articule chacune d'entre elles sur le théâtre de la page mais le poème devient inévitablement une Voix désincarnée, sans attache référentielle. Anne-Marie Albiach ne dit-elle pas qu'elle souhaiterait son texte « libéré

⁷ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, Paris, Librairie José Corti, 2002, p. 209-210.

⁸ « On devrait pouvoir dire que la *FICTION*, au second degré, prend valeur de *RÉEL* – et que le *RÉEL* deviendrait métaphore – d'où la mise en question du corps dans l'espace (volume)/durée. » (« Anne-Marie Albiach & Joseph Simas, Entretien du 13 juillet 1984 », dans *Revue Nioques* n° 3, Crest, Éditions La Sétérée, 1991, p. 68).

⁹ Anne-Marie Albiach, *Mezza Voce*, Paris, Éditions Flammarion, 1984, p. 97.

¹⁰ « Entretien avec Anne-Marie Albiach », réalisé par Henri Deluy, Joseph Guglielmi et Pierre Rottenberg, *op. cit.*, p. 16.

de toute appartenance et à la limite ne pas le signer¹¹ » ? Reste alors un corps textuel animé de souffles, de blancs, de mots.



¹¹ *Ibid.*, p. 15.



Anne-Marie Albiach

Intermède ou lapsus

1

Le Désir serait une transmutation de ce qui apparaît comme réel. Il engendre une dynamique du corps au langage. Le Désir se trouverait dans la distanciation d'une pulsion vers l'écrit. Ce serait la force d'un passage du premier degré au degré second.

Le Désir s'avérerait come la préhension de la fiction. Il tend vers la corporéité alternative du concept. Le propre du Désir serait de s'évincer – et dans cette soustraction qui lui est inhérente, on peut envisager le phénomène d'entropie.

2

Les blancs, ou espaces, ne se veulent en rien générateurs de négativité. Les blancs, même si parfois conséquences originaires d'une soustraction, participent en quelque sorte d'une orchestration musicale, ou d'une mise en scène théâtrale du jeu de l'écriture.

La voix y prend son souffle – et le regard semble y trouve une jouissance d'un texte non miné, mais déployé sur la page. Un instinct y mime une certaine amplitude – un instinct vérifié dans le développement d'un déploiement non linéaire de la syntaxe.

Le blanc s'avère être une nécessité interne au texte – et le blanc est lui-même textuel de par une résonance qu'il crée – dans ce que l'on pourrait dire volume – et déploiement analytique. Le blanc joue son double avec la structure du texte. Le blanc serait constituant et contrepoint d'un lyrisme alternatif.

4

La multiplicité des caractères participe du développement syntaxique. Ce serait la mise en perspective du texte, ou une tonalité diverse. Les italiques, guillemets, capitales indiquent une distanciation interne, une modulation de la phrase. Les caractères travaillent le volume analytique. Ils peuvent indiquer ou souligner le mode d'écriture/lecture. Les

guillemets engendrent de fausses citations, pour une référence seconde du texte à sa constitution. Les capitales ou petites capitales s'éprennent d'une violence dans une affirmation dénoncée ou apparente du dire.

L'ensemble voudrait laisser la voix et la vision se moduler et s'interpréter différemment dans cette mise en évidence du relief linguistique.

8

Plus que baroque ce serait lyrique. Il y a sous-tendu un chant – une jouissance parfois même blessée, dans le développement d'un rapport au corps et à la mémoire. Il y a aussi une ornementation de la « blessure » et du Désir.

14

Un engagement physique dans le sens où le corps se projette dans l'écrit – où le texte répond au souffle. Dans le sens aussi d'une réintégration du corps par le texte.

Dans l'engagement de ce souffle qui s'élabore il y aurait miroir de l'écrit au corps. L'écrit pourrait modifier le corps soit dans la jouissance, soit dans le sacrifice.

C'est l'engagement physique d'un corps modulé par la fiction. Une fiction charnelle ou conceptuelle : le corps serait mis en abîme – le corps se générerait dans la syntaxe.

On en vient à l'image du corps – et sa réfraction, l'image devenant concrète.

37

La page s'offre comme un objet. Elle prend volume, travaillée peut-être comme une sculpture. La page n'existe pas isolément une fois travaillée – la page serait un objet de Désir dans sa préhension. Il faut la cerner, la perdre, la trouver enfin.

La page c'est aussi l'écran – ou la vitre à travers laquelle le texte fait corps.

La page a son éthique propre de même que son esthétique.

Elle apparaît arbitrairement en soi.

Son côté statique (du texte par rapport à l'espace) fait que selon le format d'un volume, la page réinvente sa structuration : une équivalence.

La page serait à la fois sensuelle et abstraite. Elle s'impose et s'évade. La page n'existe pas – on la crée : elle se révèle. C'est un passage du négatif au positif.





Anne-Marie Albiach

Brouillons de poèmes

Brouillon d'une page d'État

[illegible]

Brouillon du poème « Réminiscence »

[illegible]

Brouillons de six pages de *L'EXCÈS* : cette mesure

descente
même temps

longiligne

appui de l'air
autre en nécessaire
et about
" dernière les creuses"

préheur. de vulnérabilité

un liquide rombre
interne.
mais unme
Sept
interrogation ou
25.

altère le riposte

Sous le temps que la
respiration précède

un thème ~~doublets~~
et
se
mutiler le langage

l'enroue à volume
~~elles marchent en cercles~~

incontation
~~elles partent~~
~~dans les circulations~~
outrageant
les autres diffèrent

deuxième division
qui se détache sans regard
* la logique partielle
~~parmi les feuilles~~
sonillure
le proplasma sous les ombres

"Je surs paysages"

elle ne parle pas, ~~traverse~~ elle
fait des lignes alternatives ou
high life: "voix perdue sous les
peut-être matériels" elle ne s'agit
pas de se faire pressant

et s'en va

Un ~~piétinement~~ ~~pesite~~

l'aligne la disposition
~~incompréhensible~~ - blessure -

regardé en core ^{vis} ~~vis~~ - ~~de~~
~~le~~ ~~triste~~ ~~triste~~ la disposition

Dans l'alternative de
~~projet~~ et ~~se~~ il fait
tristesse méticuleuse elle
prend les risques importants
sur les ~~projet~~ ~~triste~~.

Par ailleurs, l'absence ~~projet~~
~~triste~~. L'agressivité crée
ce lieu ~~projet~~ ~~triste~~.

~~Involontaire~~ - il prédo-
mine - ~~excris~~ - Et il ablieut -

24 ~~la~~ ~~triste~~ PHILTRE : mise en scène

elle se défait

juxtaposition

~~une~~ ~~cette~~ pervasité routinière

l'ornement

la saisie in prompte

~~l'opinion~~

~~elle~~ soit neutre

projet

mobile

sous leur sonnet

Le tueur sur la parole

équivalence

28

par épures sous.
la nicotine

heure et confrontation

"espace" il ~~se~~ joue

~~la~~ tactique

l'immobilité

meune puis de soude

~~attention~~

l'implicite

les accords

sous la mémoire

Alain Cressan

Géométrie – discontinu – point :
figure vocative

« “Qu’est-ce qui dans cette affaire provoque mon
embarras ?” – voilà le problème philosophique. »

Ludwig Wittgenstein,
*Notes sur l’expérience privée et les sense data*¹

« Posaient-ils leur main ouverte sur le point douloureux, et
une ardeur tendant vers sa maturité alternait son discours de
violences souterraines, de retraits et d’approches. »

Anne-Marie Albiach,
« *FIGURE VOCATIVE* »

Jean-Marie Gleize nous en avertit d’emblée : « L’œuvre d’Anne-
Marie Albiach déjoue toute tentative de commentaire². »

De fait, chaque lecture de l’un de ses livres nous ouvre à cette
contradiction : nous nous retrouvons tout à la fois témoin d’un
*dégagement multiple*³, dans le sens où la lecture (l’action), lorsqu’elle
fonctionne, offre dans sa durée des enchaînements d’échos, de reprises,
de thèmes, qui construisent peu à peu une *lecture* (l’objet fabriqué qui
demeure après l’action) ; et dans le même temps, notre *lecture* semble
s’effacer peu à peu, faire jouer d’autres éléments, s’élargir en
disparaissant, comme si nous devenions *spectateur d’une annulation*⁴.

On pourra objecter que toute lecture est expérimentation de ce
paradoxe. Sans doute : mais, à tout le moins, l’œuvre d’Albiach pousse
cette expérience à ses extrémités, à ses limites.

Gleize, néanmoins, tâche « d’introduire à son espace, à ses façons, à
ses gestes, à ses mouvements », se proposant de produire un discours
critique. Mais d’ajouter : « C’est ce que j’essaie de faire dans les pages
qui suivent. Il n’est certes pas de description objective. » Étrange ouvrage
critique qui, en quelques lignes, passe de la troisième personne, celle de

¹ Traduit par Élisabeth Rigal, T.E.R, 1982, p. 14.

² Jean-Marie Gleize, *Le Théâtre du poème / vers Anne-Marie Albiach*, Horlieu éditions,
2015, p. 13. Les citations qui suivent émanent toutes des sept premières lignes du livre.

³ *Le Dégagement multiple* est le titre d’un livre de Joseph Guglielmi, en partie consacré
à la lecture d’Albiach, Paris, Le Collet de Buffle, 1976.

⁴ « Spectateur d’une annulation » est la première partie de *Le Renversement*, de Claude
Royet-Journoud, Paris, Gallimard, 1972.

l'objet décrit, à celle du sujet écrivant, rompant le pacte de neutralité scientifique et dénonçant sa propre absence d'objectivité.

J'ai évoqué ailleurs⁵ ce *moment nu* qui me semble constitutif de mon rapport avec la lecture des livres d'Anne-Marie Albiach : à la fois le sentiment d'une évidence stupéfaite, et d'une mise à distance respectueuse, dans une proximité paradoxale. Ce *moment*, dans l'affect qui néanmoins le caractérise, me semble être aussi celui qui dérouté le lecteur d'Albiach d'une objectivité, d'une neutralité extérieure : il s'agit pour lui, construisant sa *lecture*, de relater son trajet de lecture propre, ce qui lui est advenu, i.e. sa propre aventure de lecteur, ce qui fait de lui ce protagoniste abstrait et solitaire, *je* – autre personnage de ce *théâtre du poème* que nous évoque Gleize – point cardinal de sa propre lecture, toujours autre, subjective *in progress*.

*

Reprendre, donc, à l'impulsion initiale : celle où *je lus*, pour la première fois un livre d'Anne-Marie Albiach, « *FIGURE VOCATIVE* ⁶ », dans sa première édition, il y a une vingtaine d'années. Réitérer ce moment, qui ne se répète pourtant pas, neuf dans l'application du regard sur la page, la perception d'une *voix*, inouïe et pourtant évidente. Je, tel tu, impliqué dans ce processus en dialogue.

*

Figure vocative : la lettre – le caractère écrit – et la voix⁷, liés dans un titre étrange, où le nom commun *vocatif*, technique et grammatical, est adjectivé, ce qui le déprend de sa signification usuelle, et d'une certaine façon l'abstrait, le pose en énigme, d'emblée. L'abord sera, alors, celui de l'enquêteur, celui qui cherche à délier des fils, comme il peut, au gré des indices, à les relier différemment, à projeter, multiplement, des lectures possibles, à dégager, peut-être, un sens, une direction donnée.

Un objectivisme : la voix et la lettre, posés là, dans leur matérialité, comme premier rapport avec le livre tenu entre les mains, et dont l'exergue – au ras du bord de la page dans l'édition originale, rappelant peut-être aussi que la lecture est aussi rapport à l'objet-livre, à sa matérialité – est tirée de *Les objets contiennent l'infini*, de Claude Royet-

⁵ *Mo[nu]ment*, « *Le Cahier du refuge* », n° 240, mai 2015, p. 15-16.

⁶ Lettre de casse, 1986. La pagination indiquée sera celle de *Cinq le Chœur*, *Œuvres 1966-2012*, Paris, Flammarion, 2014, p. 357-392.

⁷ *Figura*, *figurae*, et *vox*, *vocis*, en latin (qui donnera *vocare*, *appeler*, puis le terme *vocatif*).

Journoud⁸. Objet, donc et *infini* de la lecture, où le préfixe négatif multiplie les sens : sans cesse à recontinuer, interminable, ouverte, reformant un nouvel horizon.

Le vocatif, cas de l'appel, de l'adresse, dans la déclinaison latine⁹, est, dans sa construction française, lié à l'usage de la virgule, d'une forme d'incise, qui sépare l'appelé de la parole qu'on prononce pour lui : *Malheureux, que fais-tu*¹⁰ ? Une forme d'exclusion, inclusion, comme celle entre la voix et le signe écrit, vocalisé pour l'œil : abstraction et matérialité du signe. L'autre manière de rendre le vocatif est l'usage de l'ô, souvent lié, dans son usage, à une certaine image de la poésie lyrique¹¹ et dont on ne trouve qu'une occurrence chez Albiach, dans une forme d'acrostiche pour Claude Royet-Journoud, encore, bouclant à nouveau le cercle : « Certes ô Réel Jointe », dans *Mezza Voce*¹², dont les italiques reprennent, en mettant en évidence le jeu, l'aphone initiale d'État¹³. Jeux, ainsi, de renvois successifs, comme en miroirs multipliés, mise en abyme du signe dans son arbitraire et sa singularité, par un « lyrisme alternatif » : « L'ensemble voudrait laisser la voix et la vision se moduler et s'interpréter différemment dans cette mise en évidence du relief linguistique¹⁴. »

Au lecteur [ô lecteur ?], donc, de mener son enquête, par différentes interprétations du texte : la lecture est celle d'une partition, dont elle met en œuvre les virtualités de sens, au gré des interpellations, des investissements dans le mouvement pronominal du *je* au *tu*.

*

La construction vocative intègre dans son adresse autant qu'elle exclut dans sa syntaxe, par le rejet qu'organise la virgule, nous l'avons vu.

La voyelle [ô] figure également cette inclusion/exclusion, par sa forme circulaire et, de fait, le cercle est une délimitation, une délinéation (« Tout se passerait au-dessous d'une ligne de partage¹⁵. »), où circulent aussi bien la marque de la vocalisation que sa perte dans le geste

⁸ Gallimard, 1983. Le livre est dédié à Anne-Marie Albiach. Dans cette proximité, cette connivence entre deux œuvres, le dialogue se poursuit, les livres s'entrelient, se renvoient l'un à l'autre, multipliant les liens, les lectures possibles.

⁹ Et je ne peux m'empêcher de percevoir un écho de *L'Ablatif absolu* de Michel Couturier, le troisième comparse de *Siècle à mains*, Paris, Maeght, 1976.

¹⁰ Exemple tiré du Littré.

¹¹ Cf. Lamartine, « Le lac », par exemple, qui multiplie les figures du vocatif.

¹² *Cinq le Chœur*, op. cit., p. 167.

¹³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴ « Intermède ou lapsus », *Amastra-n-Gallar*, n° 12, 2006, p. 5.

¹⁵ *Cinq le Chœur*, op. cit., p. 392.

transcripteur : « Le sommeil hante la nuque tel une déperdition de soi rompue par la Perte. Un cercle dans nos respirations noires¹⁶. » Au *P* italique brisant la perte et marquant son impression dans la déperdition du souffle¹⁷, répond le « cercle » dans *nos* (je & tu) « respirations noires », prises dans la typographie, corps noir sur le blanc du papier, de la page, mémoire du vocalique¹⁸ gravée dans le volume.

Alors, seulement, « Une mémoire du corps tente l'éveil de gestes codés [...] » : « passant le point d'une ligne / « la bouche ouverte » il tend les paumes / vers une voûte corporelle » et « la voix qui revient de cette transversale porte un espace¹⁹ ». Ma lecture se crée au gré des cercles tracés mentalement dans le livre, au fur des lexiques, des itérations, des échos, des « ambiguïtés du parcours²⁰ », d'une « géométrie implacable²¹ » et fait jouer le texte, réintroduisant « Respiration, souffle dans ces univers parallèles²² », ceux du cercle interne et du cercle externe ou encore du « cercle nombreux²³ » des échanges entre scripteur et lecteur, tant les renversements de perspectives sont possibles.

*

En effet, si le premier substantif du texte FIGURE VOCATIVE²⁴ est « *la division*²⁵ », qui peut renvoyer au caractère fragmenté du texte, à ses blancs, sa disposition, mais aussi à la division du livre en parties titrées, le terme mathématique qui revient le plus est celui de l'opération inverse, la multiplication²⁶, toujours en lien avec la mémoire, l'un des *thèmes*

¹⁶ *Ibid.*, p. 364.

¹⁷ « altérer leur souffle », *ibid.*, p. 368.

¹⁸ « et VOCALES / “fruits de l'implosion” », *ibid.*, p. 370.

¹⁹ *Ibid.*, p. 385, 377 et 391.

²⁰ *Ibid.*, p. 370.

²¹ *Ibid.*, p. 391. Le lexique de la géométrie traverse le texte suggérant un parcours, un champ : le cercle, je l'ai relevé, mais aussi : « perspectives de forces » (p. 363), « ligne droite » (p. 364), « Espace » (p. 367), « en diagonale » (p. 368), etc.

²² *Ibid.*, p. 377. « le bruissement inaudible est langage pour toi » (p. 376).

²³ Troisième section de *Le Renversement*, *op. cit.*

²⁴ Sans italique ni guillemets, contrairement au titre du livre, qui semble ainsi citer le titre du texte qu'il contient, insistant alors sur la matérialité, l'arbitraire, par l'usage des guillemets. Cependant, l'utilisation de l'italique semble suggérer qu'il n'en est rien, que les deux titres renvoient à deux objets différents, l'un contenant l'autre, figurant un double cercle, une double délinéation. À moins qu'il n'y ait un travail de leurre, dans ce jeu de miroirs qui piègent le lecteur.

²⁵ *Ibid.*, p. 367 (s'en suivent les deux adjectifs « anonyme / astreinte », qui semblent aller dans le sens de cette interpellation inaugurale.)

²⁶ *Ibid.*, p. 383 et 385.

important de l'œuvre d'Albiach – le mot renvoyant aussi bien au champ lexical qu'à la musicalité.

L'aspect fragmentaire – divisé – du texte sera mieux défini par l'usage du mot « discontinu²⁷ », celui-ci renvoyant à l'utilisation d'intervalles entre les énoncés, figurés par le blanc mat de la page, mais aussi à l'idée d'une continuité, d'une *reprise* thématique, le blanc repris étant alors partie intégrante de cette musicalité du livre, lyrique prenant alors un sens musical, vocal, mais toujours dans un lyrisme *autre*, « alternatif ».

L'idée du *discontinu* suggère celle de la *mémoire*, qui réactualise chaque élément au sein du discontinu, *reconstruisant* un travail de mise en échos, par *reprise*, dans des contextes différents : « RÉMINISCENCE » est ainsi le titre du premier texte du livre. Le préfixe « re- » traverse le livre et le lexique de la mémoire : « remémore » (364), « réminiscences » et « réfraction » (370), « réverbération » (371), « réminiscences » (381), « RETOUR AUX LIEUX PEUPLÉS DE L'ENFANCE » (386). La mémoire est donc perçue comme un lieu de réinvestissement permanent, de reconstruction continue, multipliant, par rapprochements, les miroitements des éléments du *discontinu*, faisant jouer leurs multiples significations dans la lecture, la spirale des *lectures*²⁸ : « Temps épars dans le désir de l'instant²⁹ ».

*

Mais si le lecteur est appelé « à l'éveil de gestes codés [, c'est] dans un travail en partie aveugle³⁰ », puisque l'horizon proposé par la réappropriation mémorielle est, dans son processus même, sans cesse en mouvement, à reprendre, refaire – le cercle figurant aussi l'annulation, le zéro. Chaque *lecture* s'inscrit dans une troisième personne, exclue du dialogue opéré, comme *objet* externe à la relation vocative : « IL sait peut-être où se diriger, vers ce point qu'il désire fixe³¹ ». Un point extérieur au cercle, au mouvement, au discontinu. *Il rien*³².

*

²⁷ « s'accélérent en un temps discontinu », *ibid.*, p. 385.

²⁸ On a pu évoquer la spirale pour la Table d'État, dans son jeu de reprises (« mouvement », « attributs », « rétrospective ») et sa verticalité, qui fait rejouer le livre d'une autre manière, et constitue donc non seulement une table mais appartient au texte lui-même, *ibid.*, p. 145.

²⁹ *Ibid.*, p. 386.

³⁰ *Ibid.*, p. 385.

³¹ *Ibid.*, p. 392.

³² Cf. Emmanuel Hocquard, *Un privé à Tanger*, Paris, P.O.L, 1987, p. 51 et suivantes.

« Si la langue est abattue dans la fièvre et sa mémoire leurs
réminiscences ne se multiplient qu'afin de se dédire³³. »

*

³³ *Cinq le Chœur, op. cit.*, p. 381.

Florence Jou
Ciruler dans l'œuvre
d'Anne-Marie Albiach

Envisager la lecture des poèmes d'Anne-Marie Albiach comme une expérience, une « circulation » à inventer selon Bernard Noël, lecteur attentif de cette œuvre poétique¹. Dans les signes disposés sur les pages blanches, tracer ses propres lignes rythmiques et mélodiques. Lire et relire : le regard se propage, le corps détecte des vibrations et l'écoute devient écart.

Quelques éléments de circulation, ici, évoqués : *cercle, réverbération, guillemets, pronoms*.

Le **cercle** hante les poèmes d'Anne-Marie Albiach. Présence obsédante, dès le début du parcours. En 1988, Lars Fredrikson offre une peinture à la poète datant de 1967. Des dessins de cercles au crayon avec cette dédicace : *Pour toi Anne-Marie, à qui d'autre*² ? Il invite à considérer l'acte de lecture comme un mouvement à prolonger. En 2004, Richard Tuttle conçoit un livre d'artiste avec le texte d'Albiach, *L'EXCÈS : cette mesure*³. Dans ce texte dénudé, sans ponctuation, travaillé dans la verticalité de la page, l'artiste américain trace des cercles noirs, des « courbes concaves dessinées au crayon et qui semblent étager les vers⁴ ». Tels des projecteurs, ils transforment la page en espace scénique, les signes écrits paraissent des corps disposés dans une surface encline à une dynamique de propagation. Lire *L'EXCÈS : cette mesure* en prenant en compte ce jeu d'exposition : le regard se concentre puis se disperse sans jamais pouvoir s'immobiliser en un foyer unique.

En 2006, Albiach indique à propos de « *H II* » *linéaires* : « C'est plutôt comme si j'avais voulu étaler une carte géographique, comme si j'avais voulu tracer une ligne en rapport à un horizon donné, et à la limite de la vision, mais une ligne sans cesse déviée, décentrée, multiforme, prise dans l'échappement perpétuel⁵. » Le regard laisse une trace dans le lieu du poème, il réunit des « mots-points », dispersés dans la surface.

¹ Bernard Noël, « Anne-Marie Albiach ou la nudité obscure », *Critique*, n° 735-736, « Les Intensifs. Poètes du XXI^e siècle », août-septembre 2008.

² Lars Fredrikson est un proche d'AMA, il a traduit certains de ses textes en suédois et dispose d'un enregistrement sonore d'*État*. La peinture dont il est question se trouve actuellement dans la bibliothèque de Claude Royet-Journoud.

³ Dans le cadre de la collection « Une rêverie émanée de mes loisirs » du galeriste Yvon Lambert.

⁴ Jean Daive, *Anne-Marie Albiach, l'exact réel*, Marseille, Éric Pesty Éditeur, 2006.

⁵ *Action poétique*, n° 78, entretien avec Henri Deluy.

Ces mots-points forment une figure, toujours fugitive, apparaissant et disparaissant.

La lecture se poursuit au contact de la surface, comme s'il fallait alors se constituer en lecteur-photographe. Le blanc de la page est une surface adhésive, l'œil s'y colle puis se décolle. Plusieurs prises sont nécessaires : ajuster les contrastes, trouver les rapports d'intensité, faire varier la vitesse, accepter de ne rien voir, tant l'obscurité règne dans le mystère poétique d'Anne-Marie Albiach. Cette obscurité est quasiment double dans *L'EXCÈS : cette mesure*. Le discours fait état d'un monde de « cendre, noir de tenture, pénombre, appel nocturne, nocturnes allées », inscrit dans un blanc typographique opaque⁶. Ce blanc masque et dissimule, il est pensé comme une matière épaisse en attente de séparations ou de coupures. Opérer des coupes afin de séparer des scènes dans le discours poétique. Tout clignement est une ponctuation réalisée dans un texte qui file, jamais arrêté par des points. Le blanc typographique est une invitation à la découpe, à y chercher sa propre mesure grâce aux battements de paupière... Dans la bibliothèque d'Anne-Marie Albiach, conservée désormais au CIPM de Marseille⁷, on trouve peu de livres de photographie, si ce n'est un ouvrage qui intrigue : *The Ballad of Sexual Dependancy* de Nan Goldin⁸. Ce « journal public⁹ » de personnages débraillés, dans des intérieurs délabrés, pris sur le vif, souvent sur ou sous-exposés, paraît très éloigné de l'univers d'AMA, où le biographique est tenu à distance. Excepté que leurs lectures respectives du monde qui les entoure convergent vers une prise ou recherche de contact. Photographier en se laissant toucher par des présences proches pour Nan Goldin ; écrire en se laissant *frapper* par des lectures pour AMA :

Je voudrais ajouter que je n'écris pas seule. En fait, j'écris en correspondance avec les écritures de Pierre Rottenberg, de Joseph Guglielmi, de Claude Royet-Journoud, de Pascal Quignard, d'Alain Veinstein, de Jean Daive, de Michel Couturier... [...] J'écris donc dans la réverbération de certaines écritures actuelles¹⁰.

Placée sous le signe, voire le principe de la **réverbération**, l'écriture poétique s'élabore avec des références multiples, ayant irradié la poète, et irradiant désormais le poème. Celui-ci devient un territoire où se

⁶ Propos d'AMA in Jean Daive, *Anne-Marie Albiach, l'exact réel*, op. cit. : « Le blanc n'est pas un miroir. Il ne renvoie pas. Il a sa propre opacité. »

⁷ 3 947 ouvrages ont été légués en 2014 par le poète Claude Royet-Journoud.

⁸ Voir Florence Jou, *Dans la bibliothèque d'AMA*, Poiezibao, 2015.

⁹ Expression de Nan Goldin.

¹⁰ *Action poétique*, n° 78, entretien avec Henri Deluy.

diffusent des voix. Celles de poètes proches : Claude Royet-Journoud et Michel Couturier, avec lesquels AMA fonde la revue *Siècle à mains*, dans laquelle elle publie son premier texte *Flammigère* – mais aussi celles de personnages évoluant dans les œuvres de Stéphane Mallarmé, William Shakespeare, Georges Bataille... *Elles*, « présences femelles » d'*État*, portent la trace des trois sorcières de Macbeth, et *il* celle d'Igitur¹¹. En 1971, au moment de la publication d'*État* aux Éditions Mercure de France, AMA envisage même la présence d'un long dépliant à la fin du livre, où figurerait l'empreinte de sa propre voix¹².

Le poète et philosophe Jean-Christophe Bailly évoque le poème comme une chambre d'échos, où les sons, semblables aux nervures d'une feuille, résonnent¹³. Ceux d'Albiach tentent aussi de traduire cet effet d'« innervement », grâce à certains éléments graphiques (capitales, italiques et guillemets). Ils rendent visibles une poétique sismique, où existent des variations d'amplitude des lettres, des mouvements obliques, des bulles. Si les **guillemets** foisonnent dans les poèmes, ils provoquent une étrangeté double, à la fois visuelle et sonore. Ils semblent isoler certains termes voire détourner une scène pour la théâtraliser, permettant alors de constituer plusieurs plans dans le poème. Jacques Derrida compare les guillemets aux pinces photographiques. Ils agissent comme marque de suspension, détachent une image qui semblerait sécher dans la chambre noire du photographe. Dans le poème d'Albiach, ces signes suspendent l'image d'une voix qui flotte dans le blanc du poème, alors matière volatile. Dans la rumeur du monde, celle-ci se détache.

Cependant, les guillemets n'enserrent pas la voix, ce ne sont pas des signes de fermeture. Ils produisent plutôt un « bulblement¹⁴ » poétique. Ils se tiennent deux par deux, marquant une écoute qui s'élabore en stéréophonie. Ils introduisent une différence d'écoute : les termes entre guillemets sont écartés des autres, devant être sondés à un autre niveau. Mais aussi, ils signalent l'écart stéréophonique. D'une oreille à une autre, d'un tympan à l'autre, l'écoute n'est-elle pas toujours du différé ? Sur scène, Bernard Heidsieck travaillait avec un magnétophone pour créer des « poèmes-radars », reposant sur les interférences de voix. Anne-Marie Albiach produit elle aussi des poèmes-radars, grâce à ces

¹¹ In Jean Daive, p. 42.

¹² Cf. entretien avec Claude Royet-Journoud : « Elle avait même souhaité qu'un long dépliant à la toute fin du poème donne l'empreinte vocale de sa voix en train de lire ce poème. C'est-à-dire, pas les mots, mais leur empreinte (tessiture, débit, intensité), etc. »

¹³ Jean-Christophe Bailly, *L'Élargissement du poème*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2015.

¹⁴ Voir l'ouvrage de Peter Szendy, *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 2013.

guillemets, possibles marques de l'écholocalisation¹⁵. À l'œuvre chez les animaux et les humains, l'écholocalisation est un décalage *interaural*. Le son est lancé vers un objet pour le localiser, et lorsqu'il est renvoyé, il est capté en décalage d'une oreille à l'autre. Écholocalisation qui fut d'ailleurs particulièrement expérimentée dans les écoutes militaires, avec le développement des radars... Finalement, les guillemets sont des marqueurs *otographiques* : ils correspondent aux deux foyers d'un trajet de l'écoute envisagé comme une ellipse (bulle) invisible.

Enfin, circuler dans le travail poétique d'Anne-Marie Albiach en prêtant attention à la ré-partition des **pronoms** personnels. Leur présence est quasiment universelle dans les langues et elle se prête ici à un jeu chorégraphique. *Elle, il, elles, ils...* : chaque personnage se déplace et se situe à différentes positions topographiques sur un chemin, où il croise d'autres singularités. L'identité n'est pas fixée ou assignée mais se compose en fonction des multiples situations de locution que chacun vit. Dans « *H II* » *linéaires*, la modalisation verbale (« dit-elle », « dira-t-elle ») indique que le personnage ne s'exprime pas à la même distance (ni dans l'espace ni dans le temps). Comme si, prise dans l'épaisseur du blanc typographique, soit sur le terrain où elle se déplace, *elle* n'apparaissait pas dans la même strate (ou couche). En effet, son identité, qui passe par la voix, est avant tout géographique, voire archéologique. Comme si le personnage était visible à différents endroits de la coupe ou de la faille que le poète aurait déterminée, tel un archéologue, prenant la parole puis la rendant. Évoquer la faille, c'est proposer de lire la scène pronominal d'Albiach comme un territoire de glissements où chaque personnage est en situation de fragilité et où tous composent un chœur disséminé. Sans y chercher de position hiérarchique mais plutôt des intensités variables. Dans *Figurations de l'image*, *elle* apparaît et disparaît au cours d'un trajet discontinu et vibre autrement (« elle s'éblouit face aux données » ; « elle tremble » ; « blanche, elle s'éblouit et s'atténue »).

Le lecteur circule dans une scène pronominal qui ne dispose pas les personnages les uns face aux autres, dans leur fixité. Ceux-ci forment des constellations mouvantes, où la position de chacun est une « encoche » pour Jean-Christophe Bailly, où ils déposent une marque qui vient s'ajouter à d'autres marques. Chaque point comme somme de traces... Une certaine conception politique de l'identité qui résonne d'autant plus au vu du contexte actuel...

¹⁵ *Ibid.*, Peter Szendy évoque ce phénomène dans un chapitre consacré aux guillemets et aux italiques.

Francis Cohen

De la pulsion tangente au volume

Il parlait un jour à des amis d'une ponctuation si justement disposée sur la feuille blanche qu'elle pouvait suffire à y provoquer des précipitations de sens.

Bernard Noël

Les pulsions sont des êtres mythiques, formidables dans leur imprécision. Nous ne pouvons dans notre travail faire abstraction d'eux un seul instant et cependant nous ne sommes jamais certain de les voir nettement.

Sigmund Freud

Quelle est maintenant la différence entre limites factices et limites tangibles ? Cela dépasse ce que l'on pourrait dire « plusieurs livres », cela tiendrait peut-être d'un conditionnement textuel / social – et ceci sans conclusion, car comment en entrevoir.

Anne-Marie Albiach

L'accent des pulsions

Le rire introduirait le souvenir de la voix d'Anne-Marie Albiach, une voix dont l'accent pulsionnel précipite un sens sur la blancheur de la page entre les limites factices et cependant tangibles de ce volume qui vient de paraître. La voix d'Anne-Marie Albiach, c'est un accent qui vient de la pulsion, c'est un mythe vocal. « Dans mon optique, me disait Anne-Marie Albiach le 10 décembre 2006, la voix est dans le présent, la pulsion a un rapport avec ce qui précède, c'est-à-dire un certain passé, mais la voix restitue la pulsion dans le présent. La pulsion est grammaticale, syntaxique. » Mais la syntaxe travaille la pulsion de telle sorte que nous ne sommes jamais certain de la voir nettement : « c'est un élan vital pour résoudre l'énigme. »

Une épopée circulaire

Cinq le Chœur présente un procès tel qu'à lire l'une des pages du volume l'on se voit contraint à les parcourir en totalité ; ce qui signifie que chaque page est porteuse de la totalité qui se déploie, et que celle-ci est requise pour la lecture de chaque page. Le volume comme totalité en mouvement appelle un parcours rétrospectif et prospectif où « l'ultime est /devenu premier ». Une telle relation inclut en elle un jeu entre intériorité et extériorité, entre pulsion et ligne. Unité complexe de la pulsion et de la ligne, de l'intension et de l'extension, mais sous le principe dominant du premier de ces termes qui sert d'entrée dans l'épopée d'une trajectoire.

L'épopée est récit de l'origine où le fraying de la pulsion est toujours déjà cet immédiat devenu son extension dans le langage qui est : « REMISE en place des Désirs. »

L'épopée est diction réflexive, rétrospective, d'un comment au lieu d'un pourquoi, le comment étant précisément ce mouvement de reprise de la dualité du même qui, en tant que même, se dit autre – la pulsion réfléchissant la ligne par laquelle le vers entretient la fiction de son lyrisme. Le « noir de la pulsion » subit les effets de l'écriture, la pulsion est aussi pulsion de mort, cruauté lyrique, elle engendre un déséquilibre, une déchirure à l'intérieur de l'identité, mais elle est aussi ce qui donne à l'altérité sa forme. Dans *État* le « noir de la pulsion » s'oppose au « blanc de l'être », mais dans *Mezza Voce* « une blancheur irradie nos pulsions. »

Le volume est d'origine, il est pulsionnel. Non qu'il soit donné au préalable, il est cette réalité d'origine pulsionnelle qui ne peut être reconnue telle qu'au terme du trajet, dans l'identité de cette origine et du terme ; une identité dont la logique est celle de la trajectoire épique, mais dont on ne peut prévoir qu'elle mènera au terme ; une identité par laquelle la « trajectoire de l'objet / où la trajectoire / retrouverait le sujet. » Le volume n'achève pas le procès, mais reconduit sans cesse la lecture et le sujet à la fiction de son terme et de son origine, et cependant « LE PARCOURS N'EN DEMEURE PAS MOINS / omniscient ».

On pressent là ce qui fait que *Cinq le Chœur* est non clos, parce que le savoir que comprend le volume est celui de son parcours, il n'en est pas le terme. Le savoir du parcours n'est pas le parcours du savoir.

Si Anne-Marie Albiach peut dire à Jean Daive qu'elle « refuse le savoir », c'est précisément parce qu'il neutralise le parcours : « *Travail pratique : car il faut savoir* ». Le savoir n'est pas l'horizon du travail, le savoir est une pratique, travail pratique d'intériorisation du savoir, de telle sorte que chaque vers condense la possible réminiscence d'un savoir incorporé car : « tout a été tracé une première fois », « tout se jouait dans la langue. »

Les cercles de Richard Tuttle : la sève de la mémoire.

Si tout a déjà été tracé une première fois, tout est déjà réécrit selon une logique circulaire, *Cinq le Chœur* est un cercle de cercles, volume non clos, cercles en expansion ou d'expansion à l'image de ceux tracés par Richard Tuttle. Cercles noirs (de la pulsion) sur blanc dont Anne-Marie Albiach regrettait le manque de couleurs, mais ces cercles, « ornement de figure géométrique » introduisent, malgré leur apparence, le déséquilibre transgressif d'une luxure minimaliste dans le volume. Le travail de Richard Tuttle souligne la dimension circulaire de la rétrospection qui inclut par exemple *Mezza Voce* dans *L'EXCÈS : cette mesure* et réciproquement. Les cercles de Richard Tuttle sont déjà figurés dans « Théâtre » de *Mezza Voce* : « CERCLES // un ornement de figure géométrique // cercles sur la poitrine. » Les cercles sont ici sans doute des colliers, mais ces cercles sont aussi la « double coque des seins » qui figurent dans un poème de Pierre Jean Jouve. « Double coque des seins et plantation marine » écrit Pierre Jean Jouve dans le poème « Nature » dans *Les Noces*. Jean Daive relate, dans *Anne-Marie Albiach, l'Exact Réel*, une conversation avec Anne-Marie Albiach pendant laquelle celle-ci parle de l'invention par son père, ingénieur naval, de la double coque. Cette formule, précise Jean Daive, « est parfaite, elle s'applique à sa méthode de pensée et à son imaginaire ». Méthode de pensée et imaginaire dont l'érotisme n'est pas absent, mais peut-être faut-il aller plus loin.

La structure circulaire du volume dessine pour chaque vers une géométrie érotique ; c'est une structure d'ampliation. (L'ampliation désigne selon le *Larousse* l'augmentation du volume d'une cavité naturelle du corps.) Chaque vers n'est pas érotique, mais peut se lire dans l'aire d'une mémoire circulaire qui inclut une érotique. Sexualité dans une mémoire circulaire. Dès la quatrième page de *Cinq le Chœur* : « saveur de la mémoire / haie interne du jardin // un serpent piqua entre les cuisses haut ouvertes / tel une lame qui retrouve son fourreau » et les deux dernier vers du livre : « le nombre multiplie encore l'instant / genoux serrés dans la mémoire. » Mémoire est le dernier mot du volume, et « saveur de la mémoire » est l'un des premiers vers. Au deux extrêmes, « à l'usage des extrêmes » du temps de la lecture, le procès circulaire dans la langue « retrouve la sève première », la « sève de la mémoire » de *Haie interne*. « Tout a été tracé la première fois : sève – » Dans *Cinq le Chœur*, le texte qui suit *L'EXCÈS : cette mesure* est : *après cela, moi j'ai regardé*, les deux textes sont contemporains. Les cercles de Richard Tuttle sont son regard sur une structure dont il a reconnu la logique circulaire, ils figurent la loi de son œil d'artiste, « tracé infime du

voir », « une donnée circulaire, mais alors en volume » comme si *Loi(e)* avait donnée à son œil sa méthode, comme si « l'esprit et sa reptile circonférence / œil abysse cyclope intrinsèque » au début du volume avait déjà anticipé l'excès de l'œil à la mesure de sa circonférence. Je viens de citer *Flammigère* que Richard Tuttle ignorait peut-être. Les cercles de Richard Tuttle font donc voir la structure circulaire de *Cinq le Chœur*, mais les demi-cercles laissent entrer d'autres livres dans le parcours, dont la lecture s'est incorporée à la mémoire.

La loi(e) d'une méthode : « une donnée circulaire, mais alors en volume sous forme de sphère. »

La lecture d'un vers d'Anne-Marie Albiach implique une mémoire du poème et de ce volume co-présente à ses données pulsionnelles. L'idée d'une contemporanéité du vers et du poème, du vers et du volume, signifie que le poème et ou le volume coexistent avec le vers qu'ils ont été qu'ils sont au moment même de la lecture et qu'ils seront dans une lecture nécessairement rétrospective. Lecture à trois temps donc, dont Anne-Marie Albiach a formulé la loi dans *Loi(e)*. Ce texte est une lecture « transvergente » d'*Aélys* d'Edmond Jabès.

Anne-Marie Albiach m'a souvent dit que ce texte l'avait conduite aux bords de la logique, or je crois que ce texte présente aussi une logique de la lecture et je voudrais faire l'hypothèse que cette logique peut rendre compte du procès de la structure de *Cinq le Chœur*. Les trois temps, présent, passé, futur de la loi élevée au carré.

« tel "il" serait insécable en ses trois genres, s'il était conçu dans les termes d'une absence relationnelle et non propre, scandale de rejet – répétitif, et équation de toutes relations innommables ou imprononçables ... d'où cette intimité de principe entre l'un et nous qui renouvelons les six termes d'un temps passé présent futur (d'une loi) doublés... d'où loi(e) – au carré et au carré loi. Carré faisant que la parole peut-être n'est pas prononçable. L'absence ne pourrait se concrétiser dans un volume d'une présence implicitement antérieure que relativement à une présence "déjà". »

L'extrême complexité de ce texte tient à l'équivalence qui le soutient. Il y a équivalence entre les trois genres, masculin, féminin, neutre, et les trois temps, passé, présent, futur. Anne-Marie Albiach établit une équivalence implicite entre la loi qui double les trois temps et un dédoublement des trois genres, cependant l'équivalence n'est qu'apparente puisque la loi(e) qui régit les genres élève ceux-ci au carré.

Nous retrouvons donc six temps et neuf genres (les trois genres étant élevé au carré). Le masculin peut selon sa modalité temporelle être féminin ou neutre, le féminin, masculin ou neutre et le neutre, féminin ou masculin. Nous trouvons bien ainsi neuf termes. Les trois temps selon « une intimité de principe » avec les trois genres étant doublés ouvrent la possibilité d'un présent passé et futur, d'un futur passé et présent et d'un passé présent et futur. Doublés les trois temps transportent la logique des identités dans une temporalité inédite, proprement abyssale. Le présent est contemporain du passé et du futur, le futur du passé et du présent et le passé du présent et du futur, nous avons bien six termes dans lesquels peuvent se distribuer l'usage des trois genres. Par exemple, je (masculin) au présent peut être tu (féminin) au passé et il (neutre) au futur, mais ce je (masculin) qui est un il (neutre) au futur, au futur qu'il sera pouvait, peut, être son vous, son nous, ou son ils. Cette conjugaison, qui défie toute logique, a-logique et non pas illogique, rend en effet « la parole imprononçable » mais cette démultiplication du temps et de l'identité inscrit cette dernière au registre d'un possible multiple inscrivant dans ce possible la voix, qui, comme me le disait Anne-Marie Albiach en 2006, « restitue la pulsion dans le présent » c'est-à-dire dans *les* temps de ce présent.

Comme s'il y avait une logique vécue, une jointure de l'impossible. De lui-même un état de la parole s'accorde à sa « chronicité », le corps s'impressionne de l'imprononçable dans un temps qui défie la ligne du temps.

Les genres sont les « attributs » d'un sujet dans le temps, ou peut-être sont-ils les attributs du temps pour une fiction d'identité ou bien les dimensions du temps sont les attributs de l'identité

Lire – se lire lisant – suivant la préconisation de la loi et de la loi(e) induit une « MENACE / en division » de l'identité : identité dans « l'absence de soutien » pronominal et temporel.

Dans le volume une spirale de pulsions soustrait tout soutien, les identités se perdent « Certes ô Réel Jointe », au réel d'une temporalité inédite. « caractère de jointure » de l'identité qui se rejoint dans la déchirure des temps.

Je ne cesserai de relire ce que je lis au passé, ce qui signifie qu'à l'instant où je lis, je suis pris dans la circularité du volume où je n'est plus je, sinon une fiction-sujet incorporée, spiralée par une trajectoire. Si donc lire Anne-Marie Albiach, c'est toujours se relire selon trois temps simultanés, je suis toujours déjà dans le volume et projeté hors de lui, ce qui revient à dire que lire Anne-Marie Albiach, c'est renoncer à lire une fois pour toute Anne-Marie Albiach.

Éric Dazzan

Anne-Marie Albiach :
« “L’EXISTENCE DU TERRIBLE” :
LA REMÉMORATION »

La question qui servira de fil directeur à mon étude est la suivante : quelle est la situation *aujourd'hui* de l'œuvre de Anne-Marie Albiach ? Plus précisément, dans la mesure où cette situation ne s'entend pas indépendamment de sa réception : comment la lit-on *aujourd'hui* ? Et bien sûr : que nous donne-t-elle à entendre *aujourd'hui* ? Si l'adverbe *aujourd'hui* est ainsi scandé et souligné par l'emploi de l'italique, c'est d'abord parce que ces questions présupposent qu'entre le moment où l'œuvre d'Anne-Marie Albiach est (en quelque manière) apparue dans l'horizon de réception de ses contemporains et *l'aujourd'hui* de la poésie et de sa réception, une rupture s'est produite qui fait de cette œuvre une œuvre du passé (fût-il très proche), témoignant d'un certain état (historique) de la poésie, mais aussi, dans sa distance et son achèvement, nous parlant de notre relation à ce passé et partant à notre propre présent. Et pour faire un pas de plus dans cette direction, il faut bien sûr relever un autre présupposé fondamental : à savoir que la poésie est travaillée, et ce depuis le romantisme et les débuts de la modernité, par une sorte d'obsolescence cyclique (quasi générationnelle) de ses formes et de ses démarches, sinon de ses expériences, obsolescence qui fait la vie même de la poésie, son *en-avant* jubilatoire et panique. Qu'il y ait à l'œuvre dans le mouvement même qui conduit la poésie vers elle-même une dimension profondément négative n'est plus à démontrer. Cette négativité est bien sûr un mode de relation paradoxal, à la fois conflictuel et de fascination, de chaque génération à la précédente, et elle a pu donner leur dynamique propre à certaines des grandes œuvres de la seconde moitié du siècle dernier. La poésie (comme « genre ») et la parole de poésie (comme œuvre singulière) ne se projettent en avant, ne s'arrachent au/ du déjà dit et déjà mis en forme que pour mieux en parler ou le mettre en scène de manière critique et, à certains égards, y revenir, parfois obsessionnellement, et enfin le traverser vers une origine mythique ou fabuleuse qu'il pourrait lui opposer. Que l'on songe à Ponge, à sa détestation d'un lyrisme dont Malherbe, que double la figure de Lautréamont, serait l'antidote absolu, ou, dans la quasi foulée générationnelle, à Denis Roche dont Christian Prigent relève la gourmandise qu'il éprouve pour une poésie qui le dégoûte cependant. On peut bien sûr se moquer de ce double mouvement de détestation fascinée et d'élection absolue, comme le fait H. Meschonnic dans un texte qui

paraît en 1970, dans *Les Cahiers du Chemin*¹, dans lequel il évoque ceux qui se « met[tent] dans la statue de Cummings ou de Pound » ou vont tenter de « recommencer Khlebnikov ». Il y a pourtant là quelque chose d'essentiel du rapport de la poésie à elle-même et du geste (de production ou de réception) qui tente de la rejoindre. L'on comprendra peut-être mieux cet enjeu, en croisant la raillerie de Meschonnic et la critique que Joë Bousquet adressait en 1942 au poète qui applique « au monde naturel les méthodes d'ascèse en usage chez les purs contemplatifs » afin de se fuir derrière la phénoménalité du monde² : *mutatis mudandis*, en remplaçant les événements du monde par ceux du langage, il nous faut imaginer un Don Juan moderne en mal de canonisation décidant, pour se sauver, de se *mettre* dans la statue du Commandeur, s'installant au cœur de la *négation* et se souvenant d'une « remémoration adéquate » ou encore commençant un monologue infini qui ne saurait être qu'un « *dialogue pervers* » (MV, 291) avec l'âme de sa victime.

Pour revenir à Anne-Marie Albiach, dont je viens de citer des éléments de « “L'EXISTENCE DU TERRIBLE” » : LA REMÉMORATION », demander, comme je le fais, quelle est la situation de son œuvre *aujourd'hui*, c'est demander ce qui en elle et par elle nous vient à l'oreille de ce que la poésie a d'émouvant, de fascinant mais aussi (peut-être) de repoussant, de terriblement décourageant. La situation d'une œuvre telle que celle de Anne-Marie Albiach – mais ce périodisme latent qui tend à intégrer une œuvre qui vise la singularité à un *moment*³ pose d'innombrables problèmes – cette situation ne se comprend pas séparément d'un double mouvement pendulaire. Pour aller vite : le tournant des années 80 dont parle Philippe Delaveau et qui marquerait un retour du/ au lyrisme, au monde et à des vers « carrés⁴ » – autant dire peut-être à une forme de lisibilité – est suivi de (mais pas pour autant contredit, peut-être simplement dépassé par) l'émergence de nouvelles pratiques poétiques. Ces (nouvelles) pratiques empruntent (de fait) aussi bien (et de nouveau) aux arts plastiques qu'aux arts de la scène et, finalement, renouent avec les pratiques avant-gardistes de la première moitié du XX^e siècle⁵. L'on pourrait dire que la poésie *fin de siècle*

¹ Henri Meschonnic, « Non mots, mais phrases, poésie », dans *Les Cahiers du chemin*, janvier 1970, Paris, NRF, p. 40.

² Joë Bousquet, « Sur *Fontaine* et les *Cahiers du Rhône* », dans *Les Cahiers du Sud*, n° 194, mai 1942, p. 386.

³ Pour cette notion, cf. Frédéric Worms, *La philosophie en France au XX^e siècle, Moments*, Gallimard, Paris, « Folio essais », 2009.

⁴ Philippe Delaveau, *La Poésie française au tournant des années 80*, Paris, José Corti, 1988, p. 7/8.

⁵ Cf. Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve, Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Paris, Champ Vallon, 2002, p. 13 sq.

retrouve ainsi *l'esprit* qui a inauguré le siècle. Or c'est dans la filiation (et le renouvellement) de cet esprit *inaugural* que s'inscrit l'avant-garde des années soixante, moment où paraît le premier recueil d'Anne-Marie Albiach. Rien de nouveau, pourrait-on dire, dans cette succession de ruptures et de reprises (de retour) : s'affirment bien plutôt, en l'espace de trente ans, et au-delà des œuvres singulières elles-mêmes, une permanence et peut-être la définitive délimitation du territoire auquel est assignée la poésie contemporaine, territoire où elle se heurte sans cesse, comme un oiseau entré par mégarde dans une maison, à ses (deux) rêves (transparents et) contradictoires : joindre ces deux absolus que sont le langage et le réel, les rejoindre dans le même geste de liberté (de déliement) et d'adresse. Ce qui rend l'œuvre d'Anne-Marie Albiach *éclairante* – et bien sûr sa vertu particulière ne saurait se réduire à cette lumière, même si elle ne s'en sépare pas non plus – c'est à la fois son émergence en plein moment *textualiste* / *structuraliste* de la seconde moitié du vingtième siècle et sa manière particulière d'enjamber le tournant des années quatre-vingt, le retour au lyrisme, à la représentation qu'elle n'a peut-être jamais quittés mais seulement travaillés en profondeur, comme j'essaierai de le montrer.

De son émergence en plein moment *textualiste* – et d'un *côtoiement* qui pourrait valoir pour *compagnonnage* mais non pas pour participation / adhésion – témoignent les trois premiers recueils dont le deuxième qui est publié aux éditions de la revue « Siècle à mains » en 1967. La publication du troisième au Mercure de France en 1971 brouille peut-être les fausses évidences : Bonnefoy y a déjà publié les trois recueils de sa première période dont *Pierre écrite* en 1965 et il y fera paraître en 1975 *Dans le leurre du seuil* dont les premiers mots sont d'opposition et de négation : « Mais non ». Ce double mouvement de rupture et de négation qui peut s'entendre relativement à la première période du poète, ce double mouvement est suivi de l'affirmation d'une permanence qui vaut pour malédiction : « [...] toujours / D'un déploiement de l'aile de l'impossible, / Tu t'éveilles, avec un cri / Du lieu qui n'est qu'un rêve ». Les vers qui suivent doubleront cette *catastrophe* initiale de l'écroulement du sens qui correspond à une sorte d'épuisement du temps ou de la durée : si le sujet lyrique est livré à l'ici, c'est sous la modalité de la reconduction incessante de l'à-nouveau, de « l'éternelle fois », de l'immobilité assignifiante des apparences. Ce qu'il est demandé de voir au sujet, c'est d'abord un monde désert où le sens a *coagulé*. Si Bonnefoy, avec ce recueil, ne sort peut-être pas du *sacré* – clôture que semble lui reprocher

Meschonnic⁶ – tout au moins formule-t-il une inquiétude, laquelle n'est bien sûr pas nouvelle, ni dans son œuvre ni dans la poésie moderne. Cette inquiétude porte *d'abord* sur les mots et la représentation, sur leur vertu et leur capacité à nous donner un monde qui ne soit pas qu'illusion : la phrase est *vide* tout autant que la porte *scellée*, dira le début de « Dans le leurre du seuil ». Quant aux mots, ils s'éteignent « avant même l'aube ». Comme le dit encore Meschonnic, « les mots [qui] ne sont pas dans un bocal stérile » ne nous protègent de rien, alors que la « misère laisse de moins en moins de peau », qu'elle nous « habitue à ne plus [nous] retrouver dans les mots, à en revenir⁷ ». Cette dernière expression est équivoque. Être revenu des mots peut bien sûr vouloir dire ne plus y croire, avoir suffisamment été déçu pour ne plus s'y fier (confier) et tenter, alors, d'aller voir ailleurs (si l'on y est et s'y rencontre). Ce trajet ou ce raisonnement postule qu'il y ait (pour le poète) un ailleurs des mots et de la page blanche à noircir de mots, un ailleurs que leur biffure ou leur dérèglement laisseraient entrevoir ou nous entrouvriraient. Dans une perspective *textualiste* (structuraliste), cet ailleurs de silence, cet absolument en dehors du signe est une illusion, un pur effet du signe ou de structure, ou du moins ne pouvons-nous l'approcher que de l'intérieur et comme asymptotiquement. Il y a, dans cette posture, bien moins qu'un idéalisme ou un néokantisme malheureux puisque le sujet lui-même n'y a plus droit de cité que comme l'illusion par excellence, celle qui gouverne toutes les autres. Nous avons là la ligne de partage entre la position critique de Bonnefoy qui affirmera que notre intellectualité est définitive mais n'abandonne jamais le sujet ou encore celle de Ponge qui ne renoncera jamais à (s')exprimer et celle des avant-gardes des années soixante. Désécrire ou *mécrire*, selon le mot de D. Roche, ne suffit probablement pas. Comme il l'écrit dans « Leçon sur la vacance poétique⁸ », il s'agit d'effacer ou plutôt de témoigner d'une *disparition*, de s'en tenir (de se retenir) au geste qui l'indique :

Le geste qui est dans toute invention écrite. Qu'il paraisse évidemment *là*, mais surtout qu'il ne se trahisse jamais autrement que sous la forme d'un *tracé disparu*. Que cette absence soit vue comme telle par le lecteur.

Si le premier recueil d'importance de Bonnefoy scande, dans l'influence de Pierre Jean Jouve, la ritualisation d'une mise à mort

⁶ *Op. cit.*, p. 37.

⁷ *Ibid.*

⁸ Denis Roche, « Leçons sur la vacance poétique », dans *Éros énergumène*, Paris, Gallimard, « Tel Quel », 1968 ; édition *Poésie*/Gallimard, 1995, p. 14.

(fantasmatique) de son objet, l'écriture textuelle devient la scène (critique, dans tous les sens du terme) de la mise à mort ou à la question d'une écriture que l'on pourrait dire *sensée* ou qui se désirerait comme telle ainsi que du sujet qui s'en portait garant (s'en donnait l'auteur). Cette mise à mort ne conduit pas exactement au silence ni d'ailleurs à l'oubli complet du sens (à sa complète *coagulation*, dirait Bonnefoy). *L'insensé* (dans tous les sens du terme) se trame des membres épars du discours sensé (lisibilité et normalité), il en met en scène la mémoire, fragmentaire et impossible. Comme le dit Prigent dans la monographie qu'il consacre à Denis Roche⁹, l'écriture qui vise l'*insensé* n'en est pas moins loquace, bavarde. Elle n'est pas moins que le discours poétique qu'elle brise dans le flux et le mouvement, mais un flux entrecoupé de hoquets, scandé de ruptures incessantes qui bloquent toute constitution du sens et qui, en même temps, deviennent le sujet – au sens pictural du terme – de l'écriture. Peut-être faudrait-il, pour mettre en perspective cette décision de disparition continuée (et à jamais inachevable) dans le discontinu, citer cet autre grand virtuose (et spécialiste du masque) qu'est Aragon qui écrit dans *Une vague de rêve* : « c'est le silence que nous poursuivons de toute éternité, mais c'est le grand échec qui se perpétue¹⁰ ». Un bref texte en prose, étonnamment compact et linéaire, de *Mezza Vocce* (MV, 158), « Écart », évoque, dans un contexte de culpabilité liée à la chute *dans le temps* et de souffrance (« la voix insistait sur la blessure »), « l'élaboration du silence ». Cette *élaboration* qui *met* « à nu une vulnérabilité ancienne », c'est-à-dire une propension native à la blessure, suppose un *sacrifice*, la transformation de la page blanche en scène *tragique* sur laquelle le dialogue chanté du *Chœur* et du personnage destiné à mourir [Anne-Marie Albiach parle plutôt de sujet qui *s'abstrait* (MV, 256)] commente et œuvre à la défaite de l'*énoncé*. La *musique* qui en naît dévoile, peut-on lire dans « ESQUISSE : "LE FROID" » (MV, 201), un *ordre*, celui « du renouvellement » dont le sens est à définir selon que l'on mette, comme pour une source, l'accent sur le flux rythmique qui se poursuit et se déploie ou sur la nouveauté des matériaux sonores qui le constituent (et font événement) :

« le sol s'ouvre – une musique
révèle l'ordre du renouvellement
– l'écartement –
cette dissociation violente
opère la coupure :

⁹ Christian Prigent, *Denis Roche*, Poètes d'aujourd'hui, Paris, Seghers, 1977.

¹⁰ Louis Aragon, *Une vague de rêves*, Paris, Seghers, 2006, p. 33.

réflexivité
de l'énoncé qui se défait – »

Dire continuellement (et réflexivement) l'échec (la défaite de l'énoncé), sa perpétuation et le dire dans le flux inentamé qui se disperse dans la durée figée et impassible (immobile, dirait Bonnefoy) de la page blanche : il se peut qu'il y ait là une clé pour lire une certaine modernité et ses ambiguïtés (notamment relativement au lyrisme). Un poème qu'Anne-Marie Albiach publie en 1969, *delà En dépit*, et dont le titre s'entend aussi bien relativement au tout premier recueil, *Haie interne* qu'au *moment* que j'évoquais plus haut, s'ouvre sur ce premier vers qui dit ce qu'il fait (visuellement) et est (visuellement) ce qu'il dit, rien de plus peut-être (sinon excessivement) : « DANS LE DISCONTINU OU L'intercepté continu¹¹ ». Il s'agit peut-être alors, pour qui est saisi de mots comme d'apparences et ne peut ou ne veut croire ni aux uns ni aux autres, d'apprendre à respirer dans le discontinu (l'interception), de capter la respiration d'une brisure (d'un refus) qui réitère une impossibilité ou une insuffisance et par laquelle sont conjointement atteints/ blessés le langage et le monde dans son apparaître : « le pas est-il trop grand ?/ est-ce le souffle même remis en question », peut-on lire dans *delà En dépit*. Si l'on veut bien entendre ce *pas* à la fois comme une avancée (substantif) et une négation (adverbe), la remise en question du souffle est peut-être à comprendre comme une cessation qui questionne et qui, questionnant, se porte en avant. Ce qui interroge et fait signe dans le poème est alors le fait qu'il s'interrompt sans cesser de se dérouler, sinon se perpétue dans/ par cet échec, qu'il soit le déroulement d'une incessante interruption. Ces deux vers se « comprennent » (peut-être) relativement à une séquence discursive placée plus haut dans le poème¹² et qui semble prendre un temps de l'ampleur pour s'étrangler sur deux mots qui restent potentiellement liés au vers qui précède, le substantif *absence* et l'adjectif *apte* qui (potentiellement) le qualifie :

il est difficile de s'approprier ce temps personnel
à l'origine de toutes défections
échec quoi qu'il en soit
au point où ne saurait se supporter

(l')absence
apte

¹¹ Cf. *Cinq le Chœur*, op. cit., p. 27.

¹² *Ibid.*

de tous celui si on ne désire plus
la terreur le sublimise
où elle
regard une unique
le pas est-il trop grand ?
Est-ce le souffle même remis en question

La constitution de cette séquence et son potentiel de signification reposent sur la mise en parenthèse de l'article défini qui détermine (ou pas) le substantif *absence*. L'écriture typographique superpose donc (sinon rend équivalentes) une liaison et une rupture, superposition qui peut s'entendre de deux manières : soit elle fait de la rupture un mode de liaison ; soit elle est le signe d'une absence de choix, d'une impossibilité à/ d'un refus de donner une direction de sens à l'énoncé. Ce dernier s'épaissit d'équivoques et de potentialités indiquées mais non réalisées (et non destinées à l'être) et de ce fait ne s'oriente jamais vers sa propre fin, n'est jamais disposé à finir mais, pour reprendre ce terme, se *renouvelle* de rupture liaison en rupture liaison. L'absence se révèle alors absolument apte – convenance et capacité qui en découle – dans la mesure où elle résulte ou croise deux inaptitudes : celle de l'énoncé à se dépasser en direction d'une totalité signifiante qui vaudrait comme représentation du monde ; celle (paradoxale) du sujet à donner une direction *personnelle* (subjective) à la durée, ou à un temps qui appelle *l'appropriation* (subjective), la prise en charge par un sujet incarné et ayant comme horizon propre sa mort ou son effacement. Ce qui fait défaut au sujet, c'est ainsi la possibilité d'une totalisation, l'intuition d'une unité qui porte la possibilité aussi bien du récit que de l'identité (et du sens). C'est en définitive la possibilité de passer de la langue (et de ses virtualités combinatoires que déterminent un genre et ses codes, ici, *la poésie*) à la parole (de poésie). D'une certaine manière, le sujet fait ainsi défaut à son propre énoncé, ne parvenant ni à s'y présenter ni à s'y défaire tout à fait. La difficulté à dire¹³, à accéder à un dire dont la temporalité serait *appropriée* – et le texte auquel je me réfère est étonnamment lié et lyrique –, cette difficulté se traduit par « l'anonymité/monstreuse » et fascinante de ce qui se passe (de l'événement langagier). Il est à noter d'ailleurs que le *je* qui apparaît dans cette séquence entre guillemets de *État* et qui n'est guère fréquent dans cette oeuvre revient dans une autre séquence du même recueil et cette fois est inscrit dans la perspective d'un passage à l'impersonnel : « je suis invisible / de ne pouvoir se / (dire)¹⁴ ». L'absence (et son aptitude) devient alors moins le

¹³ Cf. *État*, in *Cinq le Chœur*, op. cit., p. 47.

¹⁴ *Ibid.*, p. 62.

thème du poème que la figure qui en détermine la dynamique propre. Elle est le fond ou l'horizon (idéal) sur lequel le geste dont parle Denis Roche se laisse deviner dans son impossible/ inachevable disparition, ne parvenant à s'effacer que ce qui accède à la totalisation. Et de fait, le geste d'écrire (et son intentionnalité) n'est pas tout à fait disparu dans cette séquence. Son tracé, pour reprendre l'expression de D. Roche, se laisse deviner à quelques indices : commentaire et esquisse renoncée ou hésitante de liaison sémantique qui indiquent la persistance de ce qui tend à disparaître sans jamais y parvenir. Il faut peut-être considérer qu'il n'y a d'ailleurs plus d'autre mot ou d'autre signe pour désigner ce qui ainsi persiste et est encore de l'ordre du sujet / de la subjectivité que, paradoxalement, l'impersonnel (la troisième personne ou simplement l'absence de sujet grammatical). Le désigne également cet étranglement sur les mots *absence* et *apte* qui caractérise cette séquence. Cet étranglement souligne et dit un silence, un manque, un défaut mais aussi une paradoxale plénitude. Du fait de leur mise en page verticale qui fait que le second ne qualifie qu'hypothétiquement le premier, ainsi que de l'absence de complément, ces deux mots semblent valoir pour eux-mêmes ou encore ne recevoir qu'à peine leur valence de ce qui précède. Mystique et métaphysique du substantif, dirait Meschonnic¹⁵, et plus généralement du mot ou encore du signe, indépendamment de sa fonction dans le système grammatical, mystique manifestant tout aussi bien une contemplation et une intériorisation qu'une perte tragique du contact avec le monde. Il y a peut-être là une sorte de « réalisme métaphysique du langage », toujours selon Meschonnic, le mot devenant chose et action, sa diction étant le tout du dire. Mais il faudrait préciser deux choses qui modifient quelque peu les perspectives précédentes.

Le substantif sur lequel se fige le mouvement discursif est un mot sans référent connaissable ou dont le seul référent possible est un *état* de conscience qui constate un vide, un manque et le *chosifie*. *L'absence* est alors peut-être l'autre mot pour dire la conscience, la chose par excellence par laquelle elle puisse se connaître comme telle, absolument et négativement, comme réalité purement négative. Le pur renouvellement d'un flux verbal qui ne fait jamais parole (sinon par fragments) est alors le mode par excellence et paradoxal de l'affirmation (nihiliste¹⁶) d'une subjectivité qui ne se connaît jamais mieux que dans le déni de sa puissance, le refus d'elle-même. Il met ainsi à jour ce qui se loge dans le lyrisme et lui donne sa dynamique : une puissance (malheureuse) de négation et de séparation qui ne contredit pas tant au

¹⁵ Henri Meschonnic, « Non mots, mais phrases, poésie », *op. cit.*, p. 40.

¹⁶ Cf. Marc Crépon et Marc de Launay (dir.), *Les Configurations du nihilisme*, Paris, Vrin, 2012.

sens et à l'appartenance qu'elle ne les désigne comme perdus et cependant toujours en avant, inaccessibles et de ce fait infiniment désirables. La négation et le mouvement ne font peut-être qu'un « dans l'organisation » du discours comme le suggère le début de « La nudité comme appareil » (MV, 269). Ils l'organisent l'un comme l'autre en « SURFACES » derrière et par lesquelles se cache et se révèle à la fois un « ABÎME » (MV, 189) qui est un en-deçà de *dévoration* et de *chute*, deux motifs récurrents dans l'œuvre d'Anne-Marie Albiach. Si le chant n'est jamais peut-être qu'au passé et du passé, s'il ne fait jamais que miroiter des surfaces et en organiser le flux brisé, ce qui *déchante* rend sensible le lieu où s'accomplit le travail de remémoration qui convoque sur la scène d'un présent indéfini les images du passé qui vaudront un temps pour présence et donneront à ce présent une *direction* aussitôt brisée. Le décousu et le déchanté/ désenchanté renvoient donc bien le présent de la conscience à son vide essentiel et même temps en avivent l'*aptitude* fondamentale qui est celle d'être « bien joint[e] » (TLF). C'est en effet le sens étymologique de l'adjectif qui potentiellement définit dans le texte de Anne-Marie Albiach l'absence : est *apte* ce qui se joint, s'unit, se lie parfaitement. L'*absence apte* est ainsi parfaitement unie, liée. Elle est cet état de conscience vide qui accueille et entre (indifféremment) en liaison avec tout ce qui se présente à elle, images, fragments de discours, souvenirs, etc, « impressions rétinienne et mémorielles » comme on peut le lire dans le premier texte de *Mezza Voce* (MV, 155). Cette aptitude de l'absence à entrer (indifféremment) en liaison en fait aussi un mode de liaison paradoxal, non affirmatif, parfaitement passif : accueillant et s'unissant à une pluralité indistincte, non hiérarchisée d'impressions et de voix démembrées qui viennent la hanter, « l'absence de la Voix » (MV, 286) ou « l'absence nocturne (du dire) » (MV, 274) leur donne leur lieu (de manifestation) sans leur donner aucune direction (de sens) qui vaudrait pour elle-même, indépendamment de la conscience qui s'en saisit (ou la saisit, la fige dans une structure).

Ce motif de la *jonction* qui définit (étymologiquement) l'aptitude de l'absence se décline de multiples manières dans l'œuvre d'Anne-Marie Albiach : il se thématise de manière diffuse sous les aspects de l'*union* – celle des corps d'abord – ainsi que de la *jointure*, du lien (et du passage *delà* une *haie interne*, pour jouer avec les titres des premiers recueils d'Anne-Marie Albiach). Le premier texte de *Mezza Voce* que j'évoquais à l'instant se « clôt » sur le mot *jointure* que le mouvement du texte nous invite à définir comme « l'exacerbation de l'Écart », motif central de ce troisième recueil. Jonction et distance sont donc inséparables comme le sont la rupture et la liaison, le un et le deux, autre motif essentiel dès l'ouverture aussi bien de l'œuvre que de *Mezza Voce*. Si ce titre doit

s'entendre dans son acception musicale – et il y a là un aspect fondamental de cette œuvre – on peut aussi le comprendre comme désignant l'autre moitié d'une même voix et ouvrant ainsi à deux autres variantes du motif de la *jonction*, à savoir le dialogue avec l'autre / l'Autre ou « l'entretien de la distance » (formule à entendre dans tous les sens, MV, 197) et le motif du *reflet*, de l'*écho*, du *miroir*, (qui rencontre cette forme qu'est le dialogue). Tous ces aspects ou variantes du motif de la *jonction* qui elle-même définit l'absence et la puissance de négation de la conscience (subjectivité), tous ces aspects sont bien sûr à comprendre aussi bien comme les éléments d'une poétique que d'un questionnement existentiel ou engageant l'existence. La *jointure* d'où « il s'échappe/ une diction » (MV, 283) est aussi bien celle qui naît dans « l'exarcebation de l'Ecart » que *prodiguent* les « gestes anciens des *émois* de ce désir là » (MV, 155). Les amants ne sont pas moins de chair que de langage, n'arrivent peut-être à être de chair que dans la mesure où ils accèdent à une *diction* (ou l'inverse : ne se joignent charnellement que dans la mesure où ils s'articulent à un *dire*) et font l'épreuve, dans la jonction/union, d'une *défaite* ou *défection* et peut-être du *réel* (de leur réalité¹⁷). Face à la dispersion inéluctable des voix, des mots comme des corps, il ne reste plus qu'à exalter l'écart ou la distance comme dialogue, mise en miroir et écho de la différence irréductible, espace paradoxal d'une jonction. La référence au sexe ou à la sexualité dont Henri Deluy raille l'intrusion dans la poésie comme signe (illusoire) d'une « prise directe sur l'immédiat quotidien¹⁸ » ne résulte peut-être pas tant d'une « surenchère du discours » qu'elle ne dit l'ultime Loi qui oblige la subjectivité quand le monde s'est abîmé dans son reflet brisé, Loi qui vaut aussi bien pour le corps que pour le langage, en commande les mouvements :

Dans le pouvoir de ses données géométriques, il l'avait peut-être instituée dans la transversale de l'irréversible. Le *BLEU* oculaire en serait la résultante, transmis par des impressions rétinienne et mémorielles.

Ainsi de *Deux*, le rapport se réduisait dans une condensation corporelle à UN : tel ce dialogue intermittent duquel des bribes leur

¹⁷ « ... La Lumière », deuxième ensemble de *Mezza Voce* (*op. cit.*, p. 167) s'ouvre ainsi : « "Certes ô Réel Jointe" // QUI L'AVAIT ÉBLOUIE DANS UNE ATTENTE AU SOUFFLE / AIGUË // (l'omettre – ou le laisser/ parcourir le corps) / une incandescence de remémoration ; / les mêmes pauses dans / une approximation des / DISTANCES ».

¹⁸ Henry Deluy « Situation de "Tel Quel" et problèmes de l'avant-garde », dans *Action poétique*, 1969, n° 41-42, p. 34.

parvenaient, ponctuation dans les instants qu'ils percevaient en discontinuité,

Cette lenteur à voir
venir la ligne de tel horizon dans une densité respiratoire liée
aux mouvements divers, à la fois lents et rapides alternativement.
Si le corps se divisait en Deux projetant dans une mémoire le
chiffre TROIS d'un constat de *désir*, l'élocution en prenait son
ampleur dans sa distanciation, la liberté des articulations mise en
jeu, poignets ou chevilles, fixés dans l'édiction d'une Loi qui se
mettrait enfin à jour et appliquait ses propos dans une déperdition
d'un temps devenu *tactile* : *Mémoire* [...]

(MV, 155)

La Loi (du désir) renouvelle ici peut-être *l'elocutio*, à entendre ici dans son sens premier, aux dépens de la *dispositio* devenue impossible. L'énoncé – dont le sens actif s'efface – n'est plus qu'une disponibilité moins à la poursuite qui supposerait développements et variations qu'à l'accumulation : chaque nouvelle séquence procédant d'une rupture et d'un effacement, d'une disjonction conjonctive. Une séquence de « Énigme¹⁹ » évoque « l'extension sans rapport/ par comparaison/ dont nous n'avons critère ». Et la première partie de *Mezza Voce* s'intitule « Distance : "analogie" ». *Comparaison* ne s'entend peut-être pas tant comme rapprochement que comme mise en parité, juxtaposition qui laisse intacte sinon avive la *distance*. Ce dont La Loi (de désir) permet le recommencement, c'est un état de conscience qui accueille sans l'orienter un flux séquentiel ou séquencé, c'est une passivité qui s'offre à la traversée. La page blanche pourrait être la figure de cette surface accueillante (sans profondeur temporelle) qui s'efforce à la neutralité (sans y parvenir jamais). Ce qu'il reste ainsi de sens, quoique segmenté, est peut-être moins à comprendre comme un effet de langage (position textualiste) que comme l'intrication très étroite du sujet (*subjectum*) et du langage qui continue de parler (à exprimer), jusqu'au bout ou jusque dans le (quasi) silence. Ainsi, l'effacement du temps personnel derrière l'impersonnel et l'absence favorisent-ils l'émergence d'une troisième personne – la dernière séquence de « Énigme » (E, 84) parle de « personne/ seconde/ par laquelle il n'en/ est point » – et comme l'esquisse d'une histoire. Les « subdivisions prismatiques²⁰ » dont parle

¹⁹ *État*, in *Cinq le Chœur*, op. cit. p. 81. Dorénavant noté E suivi du numéro de la page.

²⁰ Toujours dans « Énigme » (E, 75), on peut lire cette séquence suivante qui pourrait s'entendre comme un fragment d'art poétique : « la compacité ne trouve / du relief pour s'y méprendre // d'une énergie // dont le mouvement ne nous concerne / rétractile / le

savoir de la mémoire
haie interne du jardin

un serpent piqua entre les cuisses haut ouvertes
tel une lame qui retrouve son fourreau

les épines rose dru blessent le regard
sève de la mémoire encore ses mains sur mes hanches
et son sexe

dans ces fleurs pesantes
pluie sur le jardin
(tristesse)

[...]

²¹ Cf. *État, op. cit.*, p. 103.

Catherine Soulier
Résonances circulaires
Notes sur L'EXCÈS : *cette mesure*
(Anne-Marie Albiach – Richard Tuttle, 2004)

... d'abord, regarder, puis l'une après l'autre
offrir à la vue l'étendue bien ouverte des
doubles pages

Bernard Noël

Une roue démonte
L'espace quand
Le premier rayon recommence
Le départ d'un cercle tournant

Jean Tortel

En 2004 paraît, édité par la galerie Yvon Lambert, un livre associant à un texte d'Anne-Marie Albiach des dessins de Richard Tuttle. Exactement quarante-huit poèmes et quarante-huit dessins. Son premier livre avec un artiste, précise Albiach qui, s'entretenant avec Jean Daive, rappelle à son interlocuteur que son désir de collaboration avec Cy Twombly, chez Maeght, n'a pu aboutir – ce que confirme Jean Frémon qui assurait avec Jacques Dupin la réalisation de la collection « Argile¹ ».

Premier livre en collaboration avec un artiste, donc.

Ce qui n'est pas tout à fait exact si l'on songe à *CÉSURE : le corps*, publié en 1975 aux éditions Orange Export Ltd., dans la collection « Chutes », avec des collages originaux de Raquel. Il est vrai qu'il s'agissait alors d'un tout petit livre, un livre très court ne comportant, comme tous ceux de cette collection, que cinq pages de texte et tiré à neuf exemplaires seulement. Aussi peut-on comprendre qu'Anne-Marie Albiach ait considéré le livre édité par Yvon Lambert comme son premier livre en collaboration avec un artiste : il s'agit cette fois d'un volume de cent pages ; un livre à tirage limité, certes, mais moins confidentiel que *CÉSURE : le corps* puisque tiré à cent cinquante exemplaires (dont quarante-deux Hors Commerce) ; un bel objet, plus conforme que les livres d'Orange Export Ltd. aux attentes des bibliophiles.

D'abord, un parallélépipède noir. D'une noirceur absolue, mais sensuelle, veloutée. De fait c'est du velours. Un étui en velours noir. Sorti

¹ Voir Jean Daive, « Entretien avec Anne-Marie Albiach, L'EXCÈS : cette mesure », et J. Frémon, « Le théâtre de la voix », Dossier Anne-Marie Albiach, *CCP*, 5, 2002 [2003], respectivement p. 13 et p. 18.

de cette gangue de noirceur initiale, le livre surgit, rectangle vertical bicolore où l'ivoire du parchemin s'allie à la teinte fauve du cuir gratté, le lisse du premier au duveteux du second. Au dos, deux fois deux longs fils écrus, fils de couture débordant l'espace intérieur du livre. Fils en *excès*, dont il est tentant de saisir l'existence en relation avec le titre, doré à l'or fin sur le premier plat de couverture, pris dans un cartouche rectangulaire à l'angle supérieur gauche : L'EXCÈS : *cette mesure*.

D'emblée, la typographie retient, qui fait se succéder capitales et bas de casse, romain et italique de part et d'autre d'un axe central – une césure ? – formé par le signe typographique des deux points. Le titre annonce que le poème est à penser dans le corps visible de ses lettres. Et, peut-être, comme une sorte de géométrie.

Sans doute aussi comme une dramaturgie. Car les couples d'opposés sur lesquels ce titre se structure se laissent facilement saisir comme des couples d'antagonistes. Ici le romain *se mesure* à l'italique, la lettre capitale au caractère bas de casse, « l'excès » à la « mesure ». Encore que, dans ce dernier cas, la relation d'opposition – supportant la fiction agonique – se double de (ou entre en concurrence avec) une relation d'équivalence marquée par les deux points typographiques, signe double et contradictoire de la coupure (visuelle) et de la liaison (sémantique). Signe d'une « jointure » renforcée peut-être par la répétition du même son [sɛ] dans la syllabe finale du premier substantif et celle, initiale, du démonstratif féminin par-dessus la frontière des deux points ; « jointure » non exactement « par le rythme », celle qu'évoquera de l'intérieur le texte albiachien, mais par le son et par le signe typographique.

Il y aurait donc, comme le suggèrent à deux voix Jean Daive et Anne-Marie Albiach, « une mesure... / ... de l'excès² ». Ce qui n'est peut-être pas pour surprendre les lecteurs d'Albiach – à propos de laquelle, près de dix ans avant la collaboration avec Tuttle, Jean-Marie Gleize évoquait déjà « la mesure de la démesure³ » – mais demande tout de même précision. Une telle « mesure de l'excès » suggère en effet une modération (nécessaire) de l'excès qui n'existerait qu'en tant qu'horizon à ne jamais atteindre ou tentation à laquelle il faut se garder de succomber sans réserve. À suivre Anne-Marie Albiach, « [l']excès c'est encore une dramatisation du corps, et cette mesure, c'est la négation de la dramatisation⁴ ». Où l'on retrouve l'idée d'un combat entre opposés garant d'un équilibre non pacifié mais au contraire violemment tendu ou

² Jean Daive, *Anne-Marie Albiach, l'exact réel*, Marseille, Éric Pesty Éditeur, 2006, p. 94.

³ Jean-Marie Gleize, *Le Théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*, Paris, Belin, 1995, p. 5.

⁴ Jean Daive, *Anne-Marie Albiach, l'exact réel*, op. cit., p. 94.

tensionnel. Quelque chose comme une nouvelle formulation de la célèbre définition, reprise par Ponge à Maldiney, qui fait du classicisme « la corde la plus tendue du baroque ». Le titre, dans ce cas, annoncerait d'emblée l'une des particularités les plus notables de l'univers albiacien où le minimalisme si souvent mentionné par les commentateurs (pas toujours sans intentions dénigrantes, d'ailleurs) est combattu par un goût baroque de la démesure. À moins que ce ne soit l'inverse.

Mais L'EXCÈS : *cette mesure* ne dit pas seulement la « mesure de l'excès ». L'énoncé suppose aussi que l'excès (ce qui, donc, excède toute mesure, ce qui est sans mesure) est susceptible de se faire lui-même mesure. Le titre se charge alors d'une puissance oxymorique radicale, soutenue par le dispositif graphique et typographique qui, non content d'inverser les associations attendues en attribuant le romain, stable, statique, au premier élément titulaire : « L'EXCÈS » et l'italique, dynamique, au second : « *cette mesure*⁵ », choisit de laisser « L'EXCÈS » sagement inscrit dans le cadre rectangulaire et d'en faire déborder, comme emporté par l'élan de ses italiques, le segment « *cette mesure* ». Un tel oxymore est plus difficile à penser que le combat entre deux tendances ou deux esthétiques opposées qui fait l'une des spécificités du texte d'Anne-Marie Albiach. Comment l'excès peut-il être non pas tempéré par un souci de la mesure – ce qui reste somme toute assez immédiatement compréhensible – mais en soi mesure ? Comment peut-il être, sans méprise, pris pour mesure ?

Doté d'un sens abstrait qui en fait un synonyme de « modération », le terme « mesure » peut aussi prendre un sens beaucoup plus concret, quantitatif ; il appelle alors la notion de nombre. Il s'emploie dans le domaine musical et dans le domaine poétique où il convoque la notion de rythme.

Or rythme et nombre sont à l'œuvre dans le titre. Celui-ci non seulement frappe par son mouvement d'amplification rythmique, les six syllabes de L'EXCÈS : *cette mesure* se distribuant en deux *mesures* paires, respectivement de deux et de quatre syllabes, mais garde en soi, dans sa seule réalité hexasyllabique, trace de l'ancienne métrique où la *mesure* de six syllabes fonde par son redoublement la structure de l'alexandrin classique, moins vers de douze que vers de deux fois six syllabes. La vieille mesure métrique apparaît dans le titre comme l'horizon lointain sur lequel va s'inscrire un texte lacunaire qui se refuse aux charmes de l'ancienne musique. Le livre ouvert, la mesure du vers compté est perdue.

⁵ Le choix typographique est différent pour la réédition de L'EXCÈS : *cette mesure* dans Anne-Marie Albiach, *Cinq le Chœur*, Paris, Flammarion, 2014, où c'est le premier segment du titre, « L'EXCÈS », qui est en italique et le second, « *cette mesure* », en romain.

« La règle rompue nulle / Mesure pour aborder / Le blanc la gueule ouverte⁶ », écrivait Jean Tortel, qui, dès la publication d'*État*, avait prêté la plus vive attention au texte d'Anne-Marie Albiach – dont il saluait « la tension » et qu'il rapprochait spontanément des « derniers poèmes de Racine où le *blanc* se soulève⁷ ».

Le blanc, oui. Si l'excès peut se métamorphoser en mesure, ce n'est pas que soit proposée une *mesure* (métrique) *excessive*, excédant de plus en plus ostensiblement les douze syllabes de l'alexandrin. On est loin de la pratique d'Aragon, quand, désireux de trouver « une mesure à [sa] démesure », il commence, à partir du *Roman inachevé*, à user de mètres longs et même de plus en plus longs puisqu'ils passent de quatorze et seize syllabes à vingt syllabes. La poésie d'Albiach est résolument hors métrique. Ce sont sans doute les blancs, les blancs en excès (il y en a beaucoup, beaucoup plus que de segments graphiques, beaucoup plus qu'il n'est d'usage : trop, en somme) ou les blancs comme figuration de l'excès (bien qu'ils soient aussi mesurables en millimètres ou centimètres) qui constituent la nouvelle *mesure* puisque, tout retour d'un nombre syllabique aboli, toute articulation métrico-syntaxique défaite, c'est à eux, « compté[s] d'après le souffle⁸ », qu'il revient de fonder le rythme du poème.

Ce dernier, d'après l'écrivain, a été écrit dans la pensée des travaux de l'artiste américain Richard Tuttle dont elle a découvert les pièces à Paris, à la galerie Lambert qui l'a exposé à plusieurs reprises, à partir de 1972. Parfois catalogué comme post minimaliste, Tuttle propose des objets esthétiques frontaliers, entre dessin, peinture et sculpture, souvent de petite taille, faits de matériaux ordinaires, voire humbles : papier, ficelle, fil de fer, textiles. Et il explore avec obstination les potentialités du livre. Jean Frémon rappelle l'exposition rétrospective de 1997 à la New York Public Library : *Books and Prints*⁹. On peut aussi songer à *Fields of Stars. A Book on the Books*, catalogue de l'exposition à Santiago de Compostelle en 2002. C'est Tuttle qui, sollicité par le galeriste Yvon Lambert désireux d'obtenir de lui un livre d'artiste, aurait souhaité que son travail fût associé aux mots d'Anne-Marie Albiach. D'où les connaissait-il ? D'après Jean Frémon, qui s'interroge sur ce point, il ne

⁶ Jean Tortel, *Les Solutions aléatoires*, Marseille, André Dimanche, « Ryôan-ji », 1983, p. 98.

⁷ Jean Tortel, *Ratures des jours*, Marseille, André Dimanche, « Ryôan-ji », 1994, p. 169.

⁸ Anne-Marie Albiach à Joseph Simas, dans « Entretien du 13 juillet 1984 », *Nioques*, 3, 1991, p. 57.

⁹ Jean Frémon, « Le théâtre de la voix », art. cit., p. 9.

semble pas que Tuttle sache le français. Peut-être a-t-il lu quelque texte en traduction anglaise : il en existe dès les années quatre-vingt. Peut-être connaît-il ce travail par ouï-dire... En tout cas, il y aurait eu demande. D'où la rencontre entre Lambert et Albiach par l'intermédiaire de Jacques Roubaud. Et l'écriture du texte.

Hors tout commentaire explicite du travail plastique de Tuttle, bien sûr. Hors toute mention directe de telle ou telle série, de telle ou telle pièce, de telle ou telle particularité – chromatique ou autre. Comme les proses « critiques » d'*Anawratha*, L'EXCÈS : *cette mesure* s'écrit simplement en référence à une œuvre préexistante (ici artistique), soit « dans [sa] réverbération¹⁰ ». Le texte s'avouant ainsi élaboration d'images déjà réfléchies par la mémoire.

Ce qui ne l'empêche pas de se refléter lui-même.

Ouvert par les trois mots « Sur le tracé », le poème d'Anne-Marie Albiach déploie d'emblée un espace double, doublement matériel, doublement visible – quoique non réductible à sa seule visibilité –, commun au dessin et à l'écriture. Si des bribes d'énoncés comme « l'énonciation » ou les « gestes » « dans la langue » affirment l'autoréférentialité d'un poème en quête de ses propres traits, d'autres, tels « les traces, les couleurs » ou « l'angle / divise les couleurs / forme lointaine », suggèrent plutôt une référence plastique. D'autant que, placées, comme elles le sont ici, « à hauteur de visage », « les traces, les couleurs », à lire littéralement, évoquent le lieu concret de l'exposition, celui de la galerie où le tableau est ainsi accroché. Miroir de l'autre (des traces laissées par l'autre, par le travail de l'autre, en soi), miroir de soi (du travail d'écriture dont il est le produit), le texte dédouble la référence : les « trois points ou deux / points » qui surgissent dès la deuxième page de texte sont à la fois probables formes plastiques – on pense au « travail de la couleur avec des points¹¹ » dont parle Albiach à propos de sa découverte de Tuttle – et possibles signes typographiques. Signes de ponctuation.

Signes auxquels le poème d'Anne-Marie Albiach oblige à prêter attention dans leur réalité visuelle. Leur aptitude à cadencer un espace qui est espace pour l'œil – espace plastique. Certes, on l'a souvent dit, L'EXCÈS : *cette mesure* en joue avec plus de discrétion que ne le faisaient *État* et *Mezza voce*, livres où les signes de ponctuation étaient des éléments rhétoriques et plastiques majeurs. Jean Daive ne manque pas de noter que la ponctuation telle qu'elle existait dans *État*, où elle « pouvait sembler d'un baroque inventif, excessif [...] a presque disparu »,

¹⁰ Anne-Marie Albiach citée par Jean-Marie Gleize, *Le Théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*, op. cit., p. 37.

¹¹ Jean Daive, *Anne-Marie Albiach, l'exact réel*, op. cit., p. 96.

poussant A.-M. Albiach à préciser : « sauf vers la fin¹² ». En fait la ponctuation n'est pas si rare ; même avant la fin. Si les virgules, points-virgules, points et parenthèses sont en effet rarissimes et ne permettent plus les effets de dérégulation typographique observables dans d'autres textes où la virgule pouvait par exemple surgir en début de ligne, à l'ouverture d'un segment verbal, les tirets cadratins sont peu nombreux mais frappants et les deux points, auxquels le titre a conféré une indiscutable présence visuelle, se révèlent assez fréquents. Quant aux guillemets, ils abondent pour mettre en évidence des segments textuels qui s'offrent ainsi comme possibles citations, sans que nul indice interne au texte ne permette d'avérer ce statut. Vraies ou fausses citations, comment savoir ? Sauf à se reporter à telle ou telle déclaration de l'auteur ; celle par exemple qui concerne l'appel « prends-moi vite dans tes bras », dont l'entretien avec Jean Daive apprend qu'il s'agit des derniers mots adressés à l'auteur par Maria Obino, poète et traductrice amie, « avant de mourir à côté d'[elle]¹³ ». Peu importe d'ailleurs la nature (authentiquement citationnelle ou non) du fragment placé entre guillemets : ce qui compte est sans doute à la fois l'*effet* de citation, qui assure dans le texte d'Albiach la place de l'autre, et la théâtralisation de certains mots, comparable à celle qu'opèrent les italiques, dont l'aptitude au soulignement est volontiers mobilisée.

Orchestration de lettres et de signes saisis dans leur matérialité (typo)graphique, les pages de L'EXCÈS : *cette mesure* présentent – d'autres l'ont déjà noté – une apparence visuelle propre. L'œil y appréhende un texte moins dispersé qu'il ne l'était dans bien des poèmes antérieurs où l'écartement des syntagmes, leur dissémination dans le blanc rendait inopérante la partition usuelle vers/prose. À quarante-huit reprises, le poème se dispose en colonnes étroites et centrées, à propos desquelles Anne-Marie Albiach déclare avoir « peut-être songé au travail de Richard Tuttle », cette verticalité lui paraissant « coïncider avec son travail, et avec le travail qui accompagne ce texte¹⁴ ». Contrepoint alors ? Effet de contraste qui fait jouer la ligne verticale du poème contre la ligne courbe omniprésente dans les dessins d'accompagnement ? Mais les colonnes de texte sont évidées par le blanc qui sépare des segments graphiques ou des groupes de segments graphiques brefs non alignés à la marge, disposés en créneaux ou en escaliers. Deux, trois ou quatre segments. Jamais plus de six en tout cas et encore ce cas de figure-là est-il rare. Cela donne un dessin en colonne torse, caractéristique de ce baroque dont la critique parle volontiers à propos d'Albiach et dont le

¹² *Ibid.*, p. 104.

¹³ *Ibid.*, p. 94.

¹⁴ *Ibid.*, p. 95.

texte lui-même ne répugne pas à faire mention, se reconnaissant de ce fait travaillé par lui de l'intérieur. Ici, à la quarante-quatrième page : « telle baroque » – sans que l'on puisse savoir avec certitude ce qui est qualifié « baroque », « la “mélodie” », ou « la nuit », ou autre chose encore. Et pourquoi pas la colonne typographique elle-même qui réinscrit la courbe dans la verticale ?

Aux quarante-huit pages imprimées répondent quarante-huit pages portant les dessins (lesquelles incluent quatre pages blanches). Des cercles uniquement, disent, de manière un peu approximative, les commentateurs. Une série de « résonances / circulaires », pour user d'une formule albiacienne, écho plastique direct à la présence textuelle de la figure du cercle, souvent mentionnée bien qu'elle entre en concurrence avec l'angle, le rectangle ou le carré : « cercles de tension » (déjà rencontrés dans « Théâtre »), « cercles de l'unicité » (présents déjà dans « La nudité comme appareil »), « bras en cercle », « la finitude d'un cercle », « encerclement » (tel un rappel de « L'ENCERCLEMENT » dans « “L'EXISTENCE DU TERRIBLE” : LA REMÉMORATION »)... bref une figure récurrente au point qu'Isabelle Garron a voulu y voir « la figure et la formule de [cette] écriture¹⁵ ».

Des cercles noirs. C'est du moins ainsi que les désignent Jean Daive et Anne-Marie Albiach dans leur entretien de 2003. En fait ils sont gris. De ce gris moyen que dépose à la surface du papier une mine de crayon appuyée sans *excès* sur la page. Le choix du noir et blanc du dessin ne fonctionne donc pas comme une banale allusion au noir et blanc de la typographie – ce qui aurait pu être le cas de tracés vraiment noirs, d'un noir d'encre. Le texte et le dessin ne prétendent pas s'établir dans un rapport d'idyllique specularité où le texte rappellerait sa possible iconicité tandis que le dessin affirmerait sa lisibilité potentielle.

Gris sont les cercles de Richard Tuttle. Gris et ténus. Le trait, jamais très appuyé, reste fin. Parfois même il s'amenuise, s'atténue et pâlit quand la pesée de la main se fait encore plus légère. Le tracé garde donc la trace discrète du corps traçant. Si le cercle est figure géométrique, il relève ici d'une géométrie sinon tremblée du moins troublée par les aléas d'un corps vivant qui produisent une infime pulsation de la ligne. Ce corps que les travaux de Tuttle n'oublient jamais malgré leur apparente neutralité. Ce corps si présent, on l'a souvent dit, dans le poème apparemment abstrait d'Albiach et que L'EXCÈS : *cette mesure* convoque à de multiples reprises en ses fragments épars. « Souffle // regard »,

¹⁵ Isabelle Garron « Des cercles au crayon », postface à Anne-Marie Albiach, *Cinq le Chœur*, op. cit., p. 564.

« paupières », « yeux » ; « la poitrine », « le dos », « les poignets », « la paume de la main », « les paumes dans l'étreinte ». Corps paré, mais moins visiblement qu'ailleurs, par la seule mention de « l'ornement ». Corps blessé quand « les cicatrices / s'affirment », quand « la brûlure / dorsale » se donne pour « une / réverbération » et que s'énonce le « démembrement ».

Gris, ténus, d'un tracé parfois irrégulier, les cercles, de dimensions variables, sont aussi, dans certains cas, incomplets, réduits à des arcs-de-cercle ; ou, plus justement, des portions de cercles incomplètement visibles. Et volontiers unis deux à deux par une relation d'intersection. D'une page à l'autre, d'un dessin à l'autre, cercles et arcs-de-cercle, solitaires ou en groupe, autonomes ou liés, se déplacent dans l'espace blanc, y *circulent* en une sorte de chorégraphie non figurative ; un ballet de figures géométriques. En résonance avec le ballet typographique orchestré par le poème. À la mobilité des cercles ou fragments de cercle répondent celle des caractères et celle, plus discrète, il est vrai, des segments typographiques.

Avec, s'agissant des figures circulaires, une évidente prédilection pour les situations marginales que les segments graphiques évitent au contraire. Dès la première intervention de l'artiste dans l'économie du livre, le cercle unique se déporte contre le bord supérieur de la page qui le coupe, ne laissant subsister qu'un fragment de la figure. Bords extérieurs ou frontière entre deux pages (pli central) viennent souvent ainsi couper la figure géométrique sans que l'agencement en cahiers autorise la réapparition ultérieure de la part manquante. Il n'est donc pas question d'une pratique d'enfouissement et de résurgence. Animés d'une sorte de dynamique de fuite, les cercles glissent hors du périmètre de la page pour s'y perdre. Ils n'en excèdent les limites que pour se dissoudre dans le blanc. À moins, bien sûr qu'ils ne surgissent de ce néant pour entrer dans l'espace paginal... la dynamique centrifuge se retournant alors en dynamique centripète. De même que l'« énergie de chute et de perte¹⁶ » de la colonne typographique qui happe le regard pour le précipiter le long de la vrille textuelle se retourne en possible énergie ascensionnelle si, cessant de lire, donc de laisser l'œil chuter de segment graphique en segment graphique, on s'en tient à la contemplation du jeu des lignes – noir sur blanc.

En y regardant de plus près, il y a seulement huit figures solitaires. Or le huit est un chiffre plastiquement lié au cercle puisqu'il suffit de jucher un deuxième cercle au sommet du premier tracé pour obtenir le chiffre

¹⁶ Jean Daive, *Anne-Marie Albiach, l'exact réel*, op. cit., p. 97.

arabe notant ce nombre. C'est ce que fait le colophon calligrammatique du livre qui dispose les indications concernant les éléments matériels de l'édition en deux ensembles circulaires ainsi accolés, imposant à l'œil (avant toute lecture) la saisie d'un 8. Un 8 que l'on retrouve au fil des dessins, plus ou moins déformé, plus ou moins basculé sur son axe, mais d'une insistante présence visuelle en raison de l'enchaînement deux à deux de nombreux cercles. Un 8 qu'il suffit de coucher sur le flanc pour noter l'infini. Claude Royet-Journoud, dont le texte est si intimement tressé à celui d'Anne-Marie Albiach, écrivait dans la dernière page du *Renversement* : « derrière le sens / l'entêtement du chiffre / l'illimité du cercle ». Il y a sans doute ici quelque chose de cet entêtement et de cet illimité.

Les huit figures solitaires, cercles toujours incomplets, encore que la lacune soit plus ou moins importante, permettent l'exploration de toutes les possibilités de situation aux frontières de la page dont le bord les tronque tour à tour : un fragment de cercle sur la limite haute en page de droite, soit au recto ; un autre identiquement situé mais en page de gauche, donc au verso. Un accolé au bord droit de la page de droite ; le suivant plaqué contre le pli médian, sur le bord droit de la page de gauche. Un autre collé à la limite inférieure de la page de droite. Le suivant tassé contre la limite inférieure de la page de gauche. Le septième contre le pli médian, cette fois sur le bord gauche de la page de droite. Et le huitième coupé par le bord gauche de la page de gauche.

Occupant respectivement les positions 1, 4, 13, 16, 25, 28, 37 et 40 dans la série des dessins sérigraphiés, les huit figures solitaires obéissent à un principe arithmétique de succession qui les unit deux à deux selon la formule : $x+3$. On passe en effet de la première à la quatrième, de la treizième à la seizième, de la vingt-cinquième à la vingt-huitième, de la trente-septième à la quarantième figure par addition de 3 au premier des deux nombres. Or, plastiquement, le 3 est proche d'un 8 amputé de sa moitié gauche. Une sorte d'arithmétique visuelle (sauvage ? concertée ?) semble ainsi présider à l'agencement des dessins dans l'économie du livre. Le trois, de surcroît, s'insinue dans le texte lui-même *via* la mention du « trièdre », polyèdre à trois arêtes ou trois faces, *via*, surtout, l'usage insistant, parfois insolite, de l'adjectif « ternaire » qui vient qualifier tour à tour, le « sang », les « reliefs », la « voix », la « prédominance ». On pense à l'intérêt revendiqué d'Albiach pour les nombres, pour la géométrie, à l'« obscure mathématique interne, incorporée, inhérente au corps de celle qui écrit¹⁷ » dont parle Jean-Marie Gleize.

¹⁷ Jean-Marie Gleize, *Le Théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*, op. cit., p. 44.

D'autant qu'un autre chiffre s'impose : le douze, qui régit quant à lui la série 1, 13 (1+12), 25 (13+12), 37 (25+12). Et qui paraît commander aussi la succession des quatre pages blanches puisque celles-ci apparaissent en position 5, 17 (5+12), 29 (17+12) et 41 (29+12). En lisant Jean Frémon, on découvre que douze (4x3, faut-il en tenir compte ?) était le nombre de pages obtenu par Tuttle en pliant une nappe de restaurant maculée, à la fin d'un repas, par les traces « des verres, des assiettes, des soucoupes, des bouteilles qui s'y sont posées¹⁸ ». Douze « recto » appelant par leur « verso » vide douze pages de texte. Il y en aura quarante-huit. Et les dessins verront leur nombre lui aussi multiplié par quatre, les trois autres séries de douze figures étant, en fait, obtenues – une observation plus systématique permet de le découvrir – par rotation de chacune des douze premières. De 13 à 24, les premiers dessins pivotent d'un quart de tour. De 25 à 36, un quart de tour de plus, donc un demi-tour par rapport à la position initiale. De 37 à 48, encore un quart de tour, donc une rotation à 270 degrés.

Motif unique sur lequel chaque dessin opère ses variations, le cercle est donc aussi le principe organisateur de l'ensemble : les quatre séries, de douze dessins chacune, forment autant de cycles dont la succession permet une révolution complète – quelque chose comme un tour de cadran. Le livre fermé, il ne reste qu'à le rouvrir pour recommencer à tourner. Les deux fragments de roue dentée qui se devinent en creux dans l'épaisseur noire des deux contreplats ne figurent-ils pas, par métonymie, aux seuils du livre, quelque obscure dynamique rotative ?

Douze sont les heures, quatre les saisons. L'abstraction mathématique ou arithmétique à l'œuvre dans l'insistante présence des chiffres n'empêche pas l'affleurement des réalités sensibles du monde. Voire l'affleurement de la circonstance (en l'occurrence amicale) si l'on songe que ces cercles trouvent leur origine dans le souvenir d'une table dressée, dans la présence-absence d'une vaisselle réduite à une série d'empreintes qui signalent qu'un repas a eu lieu. Mais si la circonstance est sous-jacente, elle reste brouillée, indécidable ; au même titre que celle(s) qui fonde(nt) si souvent la poésie albiacienne, sous-tendue, on l'a beaucoup dit, par des références biographiques (autobiographiques) mais réélaborées, retravaillées jusqu'à en devenir indéchiffrables pour la plupart des lecteurs. « *Il reste une trace* », était-il affirmé dans « La nudité comme appareil ». Il reste ici des traces – noires dans les pages réservées au poème, grises dans celles dévolues au dessin.

Grises, on y revient.

¹⁸ Jean Frémon, « Le théâtre de la voix », *art. cit.*, p. 19.

Anne-Marie Albiach a souligné son étonnement (et sa déception voire sa « frustration ») devant les figures tracées au crayon sur fond blanc. Elle attendait, dit-elle, de la couleur et a même communiqué cette attente à l'artiste, « lui réclamant un petit peu de couleur¹⁹ ». Sans succès. Pourtant son propre texte incluait des notations colorées : la somptuosité théâtrale de l'association « rouge et or », le bleu plus discret, moins charnel, qui peut se spécifier en « bleu ascendant », étaient présents autant que le noir et le blanc. Mais, en y songeant, le gris des dessins pour L'EXCÈS : *cette mesure* n'est-il pas à considérer comme le gris du fil de fer des *Wire Pieces* que Tuttle présentait comme « de la couleur empilée », « une pile élevée de “coussins” de couleur²⁰ », structure invisible à l'œil mais visualisable dans et par des gravures et dessins. Les cercles gris de L'EXCÈS : *cette mesure*, sans plus montrer la couleur que ne le font les constructions de fil de fer des *Wire Pieces*, contiendraient dans ce cas, au moins pour leur auteur, toute une polychromie mentale. Invisible, mais pensable. Une paradoxale, une oxymorique polychromie monochrome. Et pourquoi non ? *L'excès*, ici, se retourne bien en *mesure*...

Et la pauvreté en richesse ?

L'objet né de l'association du poème d'Anne-Marie Albiach et des dessins de Richard Tuttle présente en tout cas un caractère plutôt luxueux. C'est un peu surprenant quand on pense au minimalisme auquel sont si souvent ramenés les travaux de Tuttle d'une part, ceux d'Albiach de l'autre. Matières nobles : le velours noir de l'étui, le parchemin et le cuir de la reliure, le papier de Rives pur chiffon au filigrane bien visible. Sans oublier l'or du titre. Cette richesse des matières, cette mise en œuvre ostensible des techniques de l'art du livre contrastent avec les interventions de Tuttle qu'un regard rapide peut juger minimales, presque pauvres avec leur fonctionnement « par épures dans / la récidive²¹ », discrètes, en tout cas. Comme elles contrastent avec le texte visuellement dépouillé, dénudé, tendu sur le blanc. Faut-il voir dans cet objet soigné la marque d'une volonté du galeriste ? C'est bien sûr possible... la collection « Une rêverie émanée de mes loisirs » où prend place l'ouvrage trouve en effet son origine dans le désir d'offrir aux bibliophiles un ensemble de beaux « livres d'artistes ». Mais la tension perceptible dans l'objet n'est-elle pas emblématique de la tension qui

¹⁹ Jean Daive, *Anne-Marie Albiach, l'exact réel*, op. cit., p. 96.

²⁰ Richard Tuttle, dans *Le Bonheur et la Couleur. Richard Tuttle*, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1986, n. p. (traduction Charlie Grandjeat).

²¹ Anne-Marie Albiach, L'EXCÈS : *cette mesure*, repris dans *Cinq le Chœur*, op. cit., p. 488.

travaille le texte d'Albiach en lui-même : entre la tentation baroque et son refoulement ou sa domestication ? Objet hybride puisqu'il tient à la fois du livre d'artiste, entièrement conçu par son auteur comme une forme artistique signifiante en soi, et du livre de dialogue qui confronte les interventions d'un plasticien au texte d'un écrivain (en l'occurrence Anne-Marie Albiach, poète), L'EXCÈS : *cette mesure*, luxueux et austère, se laisserait alors saisir comme un objet allégorique. Non de lui-même, mais de cette poésie « musicale sans musicalité, personnelle-impersonnelle, lyrique-non lyrique » ou encore « géométrique et pulsionnelle [...] baroque et littérale, nue et parée [...] obscure et lumineuse comme le désir. Inqualifiable²² ».

Un livre *de lecture*, en somme. Et une leçon de lecture, peut-être.

²² Jean-Marie Gleize, *Le Théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*, op. cit., p. 25 et p. 104.

Marie-Antoinette Bissay

Représentations mouvementées des corps
dans l'entrelacs de l'écriture poétique.

Une lecture de *Figurations de l'image*
d'Anne-Marie Albiach

La voix de celui qui fait face à la page est isolée ; à l'intérieur du corps c'est encore l'interrogation, et ce qui préexiste ou suit l'écriture encore la menace dans un certain leurre : ce décalage de l'écriture à l'écriture à travers le corps¹.

À M-F. M

Lire *Cinq le Chœur* (1966-2012), l'œuvre complète d'Anne-Marie Albiach, c'est suivre l'expérience d'une voix poétique à la recherche de son propre corps d'écriture. Chaque page renouvelle ce questionnement précis et rigoureux du mot, de son irruption – une irruption en relation constante avec le faire du corps, avec le faire de l'écrit, avec l'acte même de créer et d'écrire dans et par les corps. Le recueil *Figurations de l'image* s'inscrit pour nous dans cette trajectoire et dans cette recherche : la poète² saisit des corps en mouvement, un mouvement donné par la vie même du corps, par son mouvement parfois érotique. L'écriture du corps permet celle du texte poétique : observer et vivre les gestes corporels entraînent l'acte même d'écrire. La présente étude s'intéressera donc à voir de quelle manière l'écriture du corps révèle et impulse toute la machinerie poétique, une poésie qui se nourrit des différents mouvements vibratoires du corps mais qui doit aussi s'en défaire pour advenir.

Le recueil *Figurations de l'image* s'ouvre sur la présence des corps, une présence aux corps. Ces derniers trouvent abri et recueillement sur « Le chemin de l'ermitage », section du même nom. D'emblée les premières lignes écrites en italique faisant office d'exergue à cette section donnent le programme du spectacle corporel vécu et à revivre :

¹ Anne-Marie Albiach, « La nudité et le démembrement de la lettre », *Anawratha* dans *Cinq le Chœur* (1966-2012), Paris, Flammarion, 2014, p. 349.

² Nous adoptons « la poète » comme le fait Régis Lefort dans *Étude sur la poésie contemporaine. Des affleurements du réel à une philosophie du vivre*, Paris, Classique Garnier, 2014, p. 319 : « Nous adoptons « la poète », mieux sans doute que « la poétesse » ou « le poète », en référence au choix fait par M.-C. Bancquart de nommer « la poète » A.-M. Albiach dans *Explorer l'incertain*, Coaraze, L'Amourier, 2013, p. 23. »

La vie parallèle des horizons de corps déjà vécus, les liens se dénouent dans une trajectoire, laissant au silence une dynamique de force ou de destruction³.

Dès les premières pages, la poète, à l'image d'un metteur en scène, installe les corps sur les planches de la communion amoureuse. La mise en place de l'espace théâtral et la disposition des figurants sont dites en ces termes préliminaires, « le visage masqué » (397), « Face à eux » (398), « le point exact du masque » (398), « le spectateur le plus ardent » (398), « séparées par le rideau d'une distance » (398), et se retrouvent plus loin dans le recueil :

Délinéation du désir	
Discours, murmure récidivé	
la représentation :	
étendue insonore du vocabulaire	l'espace, une donnée matinale
le froid empreint les contours	
le témoin donne le thème	
face au discrédit	
cette fraîcheur trouble à l'œil	
Le simulacre ouvre la plaie	
	pesanteur (...) (426)

Les corps prennent donc place dans un espace et un temps consacrés à l'expression charnelle sous le regard d'un spectateur – la poète elle-même (?) – resté en retrait mais bien présent : « Face à eux, complices dans le lieu privilégié de blanc et de ceinture précise dans le flou de la jupe, elle vérifie de deux mains le point exact du masque, où le féminin et le masculin s'exaspèrent » (398). Cette « théâtrale partition » (481) est indispensable à l'observation de ces corps, à leur existence même dans leurs mouvements. Que les amants réalisent ou pas leur propre théâtralité, qu'ils sachent ou ignorent être regardés, ces « jeux de scène à peine perceptible » (405) et « cette théâtralité du réquisitoire » (421) recréés par la poète elle-même dans sa conscience intérieure et redonnés dans les poèmes, sont indispensables à la saisie et à la compréhension de leur mouvement corporel. Ainsi, Anne-Marie Albiach livre une vision très sensuelle de l'entrelacement des corps :

³ Anne-Marie Albiach, *Figurations de l'image in Cinq le Chœur* (1966-2012), Paris, Flammarion, 2014, p. 397. Les références à ce livre seront dorénavant indiquées dans le corps du texte, à la suite des vers cités. Figurera ainsi entre parenthèses le numéro de la page.

Les contours d'une délinéation s'exercent sur le visage masqué et
les membres, enserrant les poignets et leurs anneaux, le cou et sa
chaîne. (397)

Le jeu entre le voilement et le dévoilement du corps féminin invite à une forme de libération empreinte de beauté sensuelle et délicate que soulignent « la dentelle de la coiffe » (397), « les cheveux teints argent » (397) ou encore « le flou de la jupe » (398). Les premières lignes de cette section ouvrent la voie à cette expérience charnelle des corps et à sa lumière puisque les mouvements « “émergent dans une floraison de saisons inouïes” » (397) pour atteindre « la vitesse du hasard dans la froideur d'une fièvre, l'éblouissement. » (399) Ainsi, « sa venue étreint les genoux et effleure les mains proche d'une innocence » (405). La représentation très théâtralisée de ces corps laisse aussi admirer la danse voluptueuse de cet homme et de cette femme : chacun relance le mouvement de l'autre dans un équilibre harmonieux et sensoriel. Placé « au revers immédiat ou longiligne, il prend les chevelures au plus noir d'un destin instaurant les énigmes en son parcours de jeux de scène à peine perceptible » (405). Elle répond à sa venue et à son étreinte par un délicat émoi agitant son corps : « elle tremble devant leur nudité » (407). Les corps découverts l'intimident comme si ces derniers lui révélaient une parole émergeant de cette étreinte intime. Et c'est la poète elle-même qui prend le relais pour retisser non plus au sein des corps mais sur les lignes de la page, le mouvement de l'écriture et des mots :

un écart, le dernier mot au jour incertain nos paroles divergeaient dans
l'indistinct remonte vers l'angle ce qui oscille
sous le hasard les prend
une trajectoire (407)

« Si la théâtralité implique le corps⁴ », ce spectacle est également indispensable à l'écriture poétique et à son irruption sur la page car l'écriture du corps mouvementé garantit à la fois le cheminement de compréhension de l'acte même poétique et la remontée vers une forme d'originel – originel à l'écriture, originel à la vie des corps –, comme le suggère le questionnement initial des premières pages :

Comment pénétrer dans cette luminosité qui annule le
spectateur le plus ardent. Deux ardeurs, l'une blanche, l'autre

⁴ Jean-Marie Gleize, *Le Théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*, éditions Horlieu, 2015, p. 102.

écarlate, séparées par le rideau d'une distance que les occlusions temporelles auraient travaillée.

Cela se situe dans une mémoire immédiate. (398)

Dire et écrire l'union corporelle, c'est la revivre mentalement et intérieurement, c'est observer et recréer la mélodie et la danse de ces corps vivants. « La narration d'érotisme » (433) laisse ainsi l'écriture dire l'acte charnel avec une pudeur et une réserve sémantiques certaines :

Un corps illicite, la nudité dans la respiration. *Ils*
désormais dans la rumeur.

« la vue du sang le faisait s'évanouir »

Ils ne reviendraient plus. Dans les couleurs dorsales, ils se cherchent au lever du jour.

Je pensais cette plaie inouïe dans l'ultime étape. La nuit haletait et ses nourritures jusqu'à l'oubli. Une esquisse sur la poitrine, cette couleur à nouveau jetée dans la terre : la chaleur soudaine dans les marges. Répétition des absences

« cette complicité
au point de la blessure »
(413)

Cette distance opérée entre la précision détaillée de l'acte – en somme inutile puisque « le réel s'avoue indécis / dans la description » (430) – et l'évocation d'un acte d'amour confirme bien que le corps aimant, aimé, agissant dans le rapport charnel et s'écrivant de la sorte devient un véritable cabinet d'expérimentation et d'exploration poétiques qui permet à l'écriture de trouver ses propres mots dans cette remontée vers une forme d'origine.

Tout aussi théâtralisés soient-ils, ces corps sont difficiles à identifier. Qui sont-ils exactement ? Ils échangent dans une individualité parfaite leur regard : « et elle se détourne : il est immobile » (417). Par leur regard, ils se trouvent réunis dans le pronom personnel de rang 6 pour comprendre soit le mouvement imperceptible de leurs corps : « dans la pénombre du double, ils regardent avec apaisement, une fragilité dans leurs jabots d'un bleu évanescant » (398), soit le sens et la portée de leur regard :

Ils interrogent leurs regards. Ils ne sauraient dire que ce qui avait été immobile le demeurerait, et se précipitent dans l'univers de l'instant qui porterait ce masque d'un présent ludique. (399)

Mais le questionnement conduit parfois au brouillage des repères identitaires :

Elles ne sauraient plus qui il est, lui dont le regard donnait
puissance d'entendre ces paroles étrangères et qu'il ne tenait que
d'une passion lacérée ou parfaite – « mes lèvres sur tes lèvres » –
et une mutité déjouée, cette irrépréhensible absence. (399)

Le maintien de la présence du « il » dont le regard semble contrer l'évanescence possible de la parole pour lui permettre son avènement est bousculé par l'irruption d'un pronom de rang 6 « elles ». Sa référence paraît d'autant plus indéterminée que la parole qui s'immisce entre guillemets joue des personnes de rang 1 et 2. D'autres fois, ce « il » et ce « elle » se démultiplient tous deux dans un même pluriel : « ils avaient durant quelques jours / ignoré ce point » (467). Le jeu des différentes mesures pronominales conduit aussi à entendre dès le début du recueil dans la section « Travail vertical et blanc » la voix d'un « tu », « *tu es là* » (406), comme préservée dans son murmure par l'italique et les guillemets. L'écho de cette voix se fait plus éclatant au fil des textes, semble-t-il, car le « tu » se retrouve à la fin du recueil, dans la section « L'EXCÈS : cette mesure », entre guillemets mais sans l'italique : « tu es là » (469). L'assurance de sa présence explique peut-être l'émergence d'« une figure dans la matière » (470) du corps de l'écriture. Cette oscillation et cette confusion pronominales installent donc une forme de polyphonie au sein des poèmes. Au mouvement des corps, au jeu des regards répondent les diverses modulations des voix somme toute impersonnelles et énigmatiques. Le mystère qui entoure cet anonymat participe de la densité et de la complexité des textes albiaciens : « Les personnages sont des simulacres de l'identité, c'est-à-dire qu'ils sont désirés et en même temps perçus comme un peu effrayants, porteurs d'une certaine destruction et d'une certaine élaboration⁵. » L'énigme à déchiffrer appartient donc au corps du poème. Ces personnages anonymes alternent entre leur présence et leur absence sur la scène poétique comme si ce mouvement d'apparition et de retrait en leur donnant à la fois consistance et vie, lançait l'élan d'un – nouveau – mouvement lyrique.

Passer par le corps de l'autre, des autres, offre l'espace nécessaire à l'inscription de la voix lyrique. Même si le pronom personnel de rang 1

⁵ Jean Daive, *Anne-Marie Albiach, l'exact réel*, Marseille, Éric Pesty Éditeur, 2006, p. 33.

est rarement utilisé dans *Figurations de l'image* – « un “lyrisme” non personnel : le “je” n’est qu’une position possible (et plutôt rare). L’auteur s’efface, disparaît⁶. » –, la section « Incantation » s’ouvre sur l’apparition de cette personne. Mis entre guillemets, ce « je » évoque un Dieu, peut-être Celui des corps, et se retrouve ensuite dans le possessif « mon » :

« Je mangeai dans la main d’un Dieu afin
D’apparaître et rester sur cette terre fissurée »
Elle
imprègne mon visage. Sa chevelure prise, et dans les veines un
sang qui s’adonne, venu d’ailleurs, second élément liquide.
Insidieuse, elle dénie un parcours, graphismes et regard dans
ce récit minutieux envers lequel ils n’éprouvent plus aucune
crainte.

(411)

Quelque peu marqué par le déroulement de l’acte charnel duquel s’échappent les substances de plaisir, « *le lait des générations* » (411), le « je » dévoile discrètement sa réaction face à cette scène vue et observée. Le lyrisme albiacien réside dans une neutralité et dans une objectivité qui résultent de l’observation même des corps. La machinerie du corps est alors montrée dans son fonctionnement très réel donnant à voir et à lire tout un travail sur la lexicologie, en particulier celle concernant la géométrie, par exemple : « ligne médiane » (406), « les lois » (418), « une géométrie » (422) – terme qui n’est pas sans rappeler le titre de la section « Une géométrie » –, « la marge astreint le cercle » (425). Le corps devient donc le support de la recherche scripturale et l’espace à partir duquel et dans lequel la poète écrit. La voix suit en effet les mouvements corporels afin que « dans une liquidité parfaite / où se dédit / la langue » (425) surgisse le poème. Se superpose alors le corps de l’écriture au « corps du délit » (425) devenant à la fois laboratoire d’expériences et source du texte poétique. Anne-Marie Albiach lit, dans les mouvements des corps, l’architecture même du texte et la trajectoire de l’écriture poétique. Ainsi, il faut aller voir au-delà de l’acte d’amour, saisir entre les lignes la venue du poème, comprendre l’interstice laissé entre « la ligne » et « la perte » dans la section du même titre. La poète ne met plus uniquement en scène le corps désirant car à partir de lui, Anne-Marie Albiach reconstitue la scène du poème sur laquelle se joue la « représentation » (426) des mots sur le thème de l’écriture, en une « étendue sonore du vocabulaire » (426). Au fil du recueil, se lit d’ailleurs tout un vocabulaire propre à l’écriture poétique. Ce lexique

⁶ Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 94.

s'entrelace à celui des corps comme si le langage corporel impulsait le langage verbal ; en voici quelques exemples : « *une figure de style* » (408), « les voyelles » (408), « une ponctuation » (419), « dans la versification » (427), « labialité des voyelles » (428), « partage des syllabes » (444), « un agglomérat grammatical » (461), « rythme ascendant » (471), « la tessiture vocale » (472), « et l'ordre des syllabes » (473) ou encore « la prosodie » (479). Au fur et à mesure que la poète écrit le corps, elle donne à lire également la genèse du texte, comme si le poème devenait commentaire de son propre contenu dans son déroulement d'inspiration, de constitution et d'écriture :

mutisme

elle
parcourt des yeux
la rive

insertion
dans la pratique du sens

« elle évoque le poison
quotidien
des générations »

de l'absurde
s'accentue l'incantation

ils décrivent l'inouï
de leur dérive
natifs

l'élément
au sol

rouge et or l'enfance
se désaltère
par paliers

« Tel bleu des regards »
absence
ma respiration s'altère

ce jeu absout
dans l'immédiat
de son retour
linéaire

une multiplicité d'images
les nombres étrangers
persistent (450-451)

Le blanc typographique entre les strophes, l'enchaînement de vers avec ou sans guillemets, la polyphonie énonciative alternant entre des pronoms de rang 1, 3 et 6 exposent sur la page les différentes strates du poème en train de se penser et de s'écrire. Le corps du texte est alors comparable à un laboratoire d'expériences dans lequel le corps désirant et celui du texte subissent une « radiographie » :

le poème d'Anne-Marie Albiach serait la radiographie du corps,
c'est-à-dire qu'il serait poème en ce qu'il laisserait voir sa
transparence textuelle-corporelle – comme les os que l'on voit sur
une radiographie par exemple – mais sa matière profonde – la
chair⁷.

Cette manipulation à laquelle les corps sont soumis n'est pas sans rappeler aussi la démarche objective de l'irruption de la voix lyrique. La voix accède ainsi à la libération de ses propres mots nés du désir de dire, d'écrire et aidés par le désir sensuel des corps :

la voix libère une pulsion latente
le final s'amenuise
[...]
Soulever la masse qui obstrue

⁷ Régis Lefort, *op. cit.*, p. 322.

confusion latente
 un travail fait tomber les clôtures
 intraduisibles elles s'amenuisent
 en arrière-plan les lieux conceptuels
 innervent une pensée
 dans cette étendue à venir (429)

Se retrouver dans leur chaleur intime – « *humidité des draps dans les soirs de septembre* » (429) – confirme l'entrelacement des mouvements des corps et ceux des mots, le déploiement des premiers impulse le déclenchement des mots et reflète, comme par phénomène mimétique, la trajectoire de l'inspiration poétique et de son geste créateur. Si tous – corps et mots – « parlent de loin / multiples dans la confusion » (431), tous « miment le développement / Les traces premières / où se dédit le nom : / une force recèle cette douceur / l'étau / précise l'écart / au revers de la fable / celle qui disperse » (431). Le cheminement de la parole poétique ne s'effectue pas sans difficultés et douleurs dans les étapes à franchir. L'écriture est une véritable épreuve faite de détachement et de communion au sein même du Verbe poétique. En effet, la poète doit se détourner de la projection et des figurations du corps pour écrire, dans la matérialité du vers, le mouvement vital vu et observé dans ces corps, pour capter cette force d'énergie qui aide la venue des mots. Malgré une poésie très objective et éloignée de toute métaphysique, une posture mystique se décèle alors à la lecture des poèmes d'Anne-Marie Albiach, elle-même lectrice de Jean de la Croix notamment. Le procédé de l'incantation, en plus d'être cité explicitement – « dans une solitude incantatoire » (412), « de l'absurde / s'accentue l'incantation » (450) et « une incantation défie / la mesure » (477) et d'être le titre d'une section – est donné par la reprise régulière d'un même vocabulaire, de même vers. Plusieurs références christiques semblent émerger dans le recueil. Comment ne pas reconnaître la figuration du Christ⁸ en croix, le sang s'écoulant de ses plaies, dans cette figure à trois faces : « Le trièdre en suspens / très loin le sang aux poignets » (427) ou encore « le sang ternaire » (457). À cela s'ajoute également le lexique de la douleur, de la blessure, de la séparation comme « brûlures » (407), « cette plaie inouïe » (413), « les gestes de la destruction » (417), « *meurtrissures* » (420), « les analogies meurtrières déchirure » (428), « le geste dévore / divise » (460). La distance avec le corps désirant et désiré doit être

⁸ « Le vers est un élément de lumière. Et puis le vers met en scène le sacrificiel, c'est-à-dire le côté...mystique. Il y a un côté mystique qui n'est pas évident. Mais quand je dis dans un texte « je ne saurais le boire », je pense au Christ. Je pense au Christ. » in Jean Daive, *op. cit.*, p. 61.

nécessairement prise pour laisser advenir l'état poétique. C'est pourquoi la poète « tourne la page » (430), « le retrait s'applique aux mesures » (432) mais le « cycle à son terme » (432) ouvre sur le dépassement d'une première étape, la présence des mots, aux mots comme avant la présence des corps, aux corps car selon Anne-Marie Albiach « en fait l'écriture fait violence au corps et le corps s'en défend : c'est ainsi que je peux la ressentir⁹ ». La représentation mouvementée des corps insuffle la libération des mots selon une figuration intérieure de cet enlacement des corps dans leur plus grande intimité. La poète puise ainsi dans leur mouvement, les mots du texte à venir : les corps deviennent à la fois une expérience pour la création et un espace dans lequel se déploient l'écriture et l'irruption de la voix albiacienne. La recherche de cette parole poétique se réalise alors dans un processus de recréation méditative et répétitive :

elle les avait vus quotidiennement
dans la réitération de l'anonymat (417)

La poète observe mentalement et voit à travers eux leurs différents mouvements, un tracé quasi identique et similaire à la recherche réflexive des mots. Là, dans les profondeurs intimes des chairs, Anne-Marie Albiach extrait l'espace même des mots, libère les « paroles sacrificielles » (408).

Les corps et leurs mouvements permettent à la fois l'émergence de la voix lyrique et l'avènement du poème. Pour cela, la poète se doit de regarder, cette fois, derrière le rideau du spectacle qui apparaît comme la métaphore d'une profondeur à explorer, la mémoire des corps. Les termes « mémoire », « remémoration », « réminiscence » reviennent très souvent sous la plume d'Anne-Marie Albiach car elle dira elle-même dans un entretien avec Jean Daive qu'elle « parle de la mémoire comme faisant partie du corps¹⁰ ». La mémoire devient en quelque sorte un autre espace dans lequel se déploient les différentes strates temporelles : le présent recueille le passé que Jean-Marie Gleize appelle « le présent-antérieur¹¹ » qui surgit dans l'écriture et le travail dans et sur le corps :

Cela se situe dans une mémoire immédiate.

⁹ Jean Daive, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰ Jean Daive, *op. cit.*, p. 57.

¹¹ Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 51.

Un enjeu traverse les positions, de part et d'autre d'un reflet,
alors qu'elle s'astreint à des mouvements altérant cette immobilité.
(398)

La présence d'« une mémoire immédiate » et celle de l'existence d'une traversée rappellent la transposition figurative des corps : leur mouvement stimule et fait naître le jaillissement des mots. La « mémoire » suggère en outre une recherche dans une réminiscence soit imaginée de ces corps dans leur acte d'amour soit réelle à l'auteur, vécue dans son propre corps ou vécue dans la projection de ces figurations corporelles du « il » et du « elle » :

l'obscur se double
dans le mineur, cette mémoire
tactile
« tu es là
sombre »
dans une ligne médiane ils cherchent leur corps ; « tu effectues des
gestes
par lesquels tu t'approches ou te retires » il n'est
pas en ton pouvoir d'annihiler le contour
cette opposition se précise aléatoire ; muets dans
l'acidité de l'air se récidive telle douceur leur absence
empreints d'une ardeur qu'ils auraient
tenté de concrétiser,
cependant elle se remémorait des tissus, des
parfums, des chaînes – là où les oiseaux de nuit
émettent leurs cris dangereux pour qui les
ignore :
l'exacerbation qu'ils donnaient à ce lieu ; (406)

Sur un fond d'obscurité, émergent deux corps qui se fondent eux-mêmes dans la pénombre du lieu, peut-être la chambre des amants. Les corps sont pris dans le mouvement de l'étreinte charnelle qui fluctue entre pénétration et retrait. À ce présent mémoriel s'ajoute l'épaisseur d'imparfaits, « se remémorait », « donnaient », et d'un conditionnel passé « auraient tenté ». Ces derniers soulignent la démarche de la poète dans sa recherche des mots, une recherche qui ne peut se délimiter à la scène présente car selon Anne-Marie Albiach, « au fur et à mesure que l'écriture s'élabore dans sa recherche, il semblerait qu'il y aurait une sorte de musique que moi je transcris par « voix », et qui serait dans la

mémoire...enfin purement mémorielle. C'est-à-dire que le texte que je mets sur la page, je voudrais qu'il puisse aussi être le reflet d'un chant. (...) En fait ce chant engloberait une certaine notion du temps. Pas coupé du passé. Simplement le passé ne cesse de se métamorphoser...enfin ne peut pas être fixe, et cette voix en serait la modulation. Si le passé devenait fixe, ce serait peut-être l'asphyxie et l'impossibilité d'écrire. Si un texte devenait immobile dans la mémoire, je crois...un autre texte ne pourrait pas suivre¹². » Soit, ce poème :

à cet endroit où les images s'effacent
s'avère une terre ; dans
une étreinte une réminiscence comme
si l'on attendait dans l'épuisement le
lever du jour

elle abstrait l'objet, elle dévie le geste qui se prend à l'écart
du geste, face aux nourritures et leur nom dans l'extrême ; une
avidité de l'offrande, paroles sacrificielles

« ainsi s'adonne l'image tellurique, une disparité »
« elle engendrait son fils dans le mutisme ou
l'engendrement d'une figure de style » et une mémoire apte à
se dénouer à la moindre altérité dans les voyelles, une abstraction
des origines ; son visage reflétait l'homonyme d'une perte
antécédente les répliques
cet épisode archaïque s'accroît
la loi de la succession la blancheur des signes une
distance vertébrale ils
blêmissaient et brisaient telle logique (408)

L'image s'efface pour laisser place au sens substantiel qui émane de l'étreinte. Tout un travail s'effectue dans la mémoire du corps. Placée au centre du texte, elle génère à la fois une « réminiscence » et un « épisode archaïque ». Elle joue avec des forces anarchiques et contradictoires, « abstrait », « dévie », « mutisme », « engendrement », « abstraction » pour retrouver l'origine même de la parole dans une strate temporelle archaïque mais dynamique car elle est constamment relancée par l'existence même du passé interférant avec le présent. Ainsi, la dissection de l'objet-corps laisse apparaître sa « distance vertébrale » (408). Ce travail de creusement du corps, de la mémoire, de l'écriture se retrouve également dans le seul poème de « Blancheur et sédiments », fossilisant

¹² Jean Daive, *op. cit.*, p. 27-28.

la lumière des corps par la parole des mots. Mais les corps demeurent vivants car ils appartiennent au chant d'un temps resté constamment en mouvement et en renouvellement. L'élaboration et la multiplication perpétuelle de la terre abritant la racine des mots relance la voix poétique jusqu'à l'éblouissement :

la voix distincte
la voix mortelle parmi les sédiments – dans
les interstices vocaux une rumeur persiste.
Blancheur et le roc maintient l'ascendance –
la disponibilité de l'écrit : ce qui se dédit
à lieu. Dans une déperdition du sol, la terre
œuvre sur la page, s'élabore, se multiplie
en une cécité seconde ou ternaire.
Telle rectitude dans les éclats : plusieurs
niveaux s'adonnent à une apparente répétition.
Le minéral cerne une réplique de l'incertain –
du « il » qui s'efface pour apparaître à nouveau.
Une courbe saisit la parole acquise et
réitère une absence corporelle – l'invocation
se fait matière, se révèle dans une mémoire
immédiate.
Épian des formes lointaines, éblouissement
circonscrit ou aléatoire de la récurrence et l'air
s'irradie : bouche fermée. (437)

Écrire dans la matière des corps, à partir du mouvement des corps ; écrire dans la blessure et la douleur des corps ; écrire dans la pénombre du lit des amants, écrire dans les racines mouvementées et continues du temps, c'est un moyen pour Anne-Marie Albiach de retrouver, de ré-unir, d'unir le nombre originel – « ou le jeu des nombres anciens » (419) – au sein du corps désirant le corps même de l'écriture, un corps désirant cette fois le mot, l'accès à cette jouissance absolue, originelle de la Vie car les deux corps sont pris dans un même fonctionnement.

Le désir de fusion entre le corps des amants et le corps du texte, cette « osmose élaborée dans le silence » (432), se réalise au sein de la page qui devient un espace scénique accueillant les déploiements et la danse de ces corps. Le mouvement permet d'entrer en relation avec ces corps pour les dépasser et les mettre en mots sur la page blanche. Tout au long du recueil *Figurations de l'image*, les poèmes accordent une place prépondérante au blanc typographique. La page devient ainsi le lieu

d'« une recherche entre la blancheur et la tentative de désarticulation¹³. » Si les textes des premières sections étirent leurs vers sur toute la page, ceux de la section « L'EXCÈS : cette mesure » préfèrent la brièveté des strophes qui laissent aussi passer le silence de cette recherche des mots, à savoir « la dislocation / élocutoire » (480). Le blanc entre les vers signifie autant la montée des mots qu'une prédisposition créatrice puisque la « distance abolit / l'écrit » (448). Non sans un écho au vers mallarméen, la « distance » rend nécessaire cet « interstice » (448) dans lequel s'imisce le mot enfin trouvé car « le silence sous-tend / : la ligne » (454). Il est nécessaire à l'émergence des mots dans la pensée de la poète avant d'être tracé sur la ligne de la page. D'ailleurs, cette phase silencieuse de la création répète le temps de pause du corps aimant et désirant, le silence que les corps peuvent eux-mêmes vivre comme un accès à une autre forme de plénitude, « à l'éclosion de l'ultime alternance » (458). Les corps « disent l'impossible partition / là-bas, et la délicatesse dans / l'attente d'une réponse » (472). Comme l'écrit Anne-Marie Albiach dans *Mezza Voce*, « le corps se déplie¹⁴ » sur la page laissant voir mots et mouvements. Le blanc se transforme ainsi en une chorégraphie des corps. La page apparaît alors comme un lieu d'épreuve pour ces corps : leur mouvement cherche à prendre place dans cet espace et à faire entendre leurs voix dans le « démembrement » (442 et 452) du corps du texte. Cette déhiscence semble permettre, à partir des mouvements corporels, l'émergence des mots. Cependant, une tension entre la langue et le silence se fait jour puisque le mot résiste à son irruption sur la page alors que le silence aide sa venue :

les poignets vides
l'air les entoure

doublure
du sujet
le silence sous-tend
la ligne

¹³ Anne-Marie Albiach, « La nudité et le démembrement de la lettre », bulletin *Orange Export Ltd*, n° 2, 1976. Référence citée par Dominique Viart, « Ouverture : Blancheurs et minimalismes littéraires », *Écritures blanches* (sous la direction de Dominique Rabaté et Dominique Viart), « Lire au présent », Presses universitaires de Saint-Étienne, 2009, p. 19.

¹⁴ Anne-Marie Albiach, *Cinq le Chœur (1966-2012)*, Paris, Flammarion, 2014, p. 246.

deux solitudes parallèles
devant l'essor

blème
littéralité de l'absence

discours lame inverse
perdu
dans les dédales
d'une projection (454-455)

Les espaces blancs ponctuent de très brèves strophes qui n'excèdent pas quatre vers. Pourtant, l'écriture s'installe comme dans un processus de mutilation qui ne parviendrait pas à laisser se dérouler la totalité du texte puisque « l'espace dénude » (443). Non sans rappeler certaines caractéristiques de l'écriture blanche, Anne-Marie Albiach propose une poésie qui se réclame d'une écriture épurée et de l'effacement de la voix lyrique afin de saisir, dans un espace très minimaliste et quasi silencieux, l'essence même des mots et des corps dont l'entrelacs amène l'irruption du poème sur la page. La poète donne à lire et/ou à entendre – Anne-Marie Albiach disait ses poèmes sans timbre, de manière très neutralisée et monocorde – un poème comme défait de sa propre voix, renvoyant alors le texte à une forme d'objectivité et d'anonymat tout paradoxal. L'existence de cette tension entre langue et silence se retrouve aussi dès le titre de la section par la juxtaposition de deux termes antonymiques : « L'EXCÈS : cette mesure », un « vide appareil » (482). Le combat est constant puisque revient la « paralysie labiale / prise au dépourvu / devant le signe » (460). La poète se retrouve donc prise dans l'étau (462) du « mutisme » (463). « Se perpétue la mise en scène » (482) malgré l'« excès / de l'alternance » (475) entre « l'impossible partition » (472) et « les chants élucidés » (475). De cette joute entre le corps en mouvements et le silence, de cette « révolte face à la lettre » (431) gagneront les mots, « les accords de la mémoire » (488) car « l'arithmétique du désastre » (427) n'empêche pas l'écriture, l'« expression tendresse immédiate / des allures au dessein ludique / la doublure des regards » (427). Le silence mis en évidence par le blanc typographique laisse le temps au plaisir du corps et de la recherche des mots de s'épanouir, laisse le temps au mot même de sortir de son mouvement qui va du corps vivant à la

page écrite, laisse le temps à la création poétique de se défaire de son fil conducteur qu'est le corps pour que le texte émerge sur la page car :

la finitude d'un cercle
sur le thème

il finira
par se produire
un détour
corporel (480)

La circularité inhérente à cette forme géométrique qu'est le cercle amène à revenir obligatoirement au point d'origine, à la fois commencement et fin. Cependant, le retour à ce point n'est qu'une fin apparente et n'est en rien synonyme de mort car chaque mouvement circulaire s'enrichit d'une dynamique vitale donnée par le mouvement même et prise dans le mouvement des corps, dans celui de la création poétique, dans celui des mots. Écrite dès les premiers vers de la section « Le chemin de l'ermitage », l'ouverture est possible : « *les liens se dénouent dans une trajectoire* » (397) sans perdre le fil de la création poétique, entrelacs des corps mouvementés et des mots. Le silence impose pour cela « *une dynamique de force et de destruction* » (397). Corps, mots et silence forment alors consubstantiellement une composition ternaire – « une voix ternaire » (484) ou « Ternaire prédominance » (485) – dont Anne-Marie Albiach donne à lire la partition au fil de ses textes, laisse entendre dans le « songe » (398) sensuel et mouvementé des corps, dans la « luxure » (397) des contours et des détours épurés de la langue, le concert envoûtant de toutes ces voix/voies qui aboutit à un seul et même final, à un seul et même « mythe » (420), à un seul et unique « plaidoyer des origines » (428), la Poésie.

Avec *Figurations de l'image*, Anne-Marie Albiach conduit son lecteur à suivre la trajectoire des corps mouvementés, voie qu'elle a elle-même empruntée pour comprendre le processus créateur de sa propre poésie ou peut-être de la Poésie même. Cette recherche amène la poète à résoudre, dans le tissu épuré et complexe de son texte poétique, la dialectique du corps et des mots, celle de l'amour et de l'art par le jeu réel des objets et des concepts, par une violence des corps libératrice de paroles, par une conception théâtralisée et projetée des corps, par la pluralité des figurations corporelles, par un lyrisme qui se réclame d'une objectivité certaine afin qu'émerge la voie/voix silencieuse mais éloquente de sa poésie. Lire Anne-Marie Albiach, c'est se laisser « porter par le

déroulement du texte dans la succession des pages : sous l'apparence abstraite et tranchante des énoncés, montera de cette *partition* de mots, de phrases, de blocs et d'espaces une polyphonie d'intonations qui vont de l'austérité à la sensualité extrême¹⁵ ».

¹⁵ Emmanuel Hocquard, *Tout le monde se ressemble, Une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, P.O.L, 1995, p. 35. Référence citée par Régis Lefort, *op. cit.*, p. 320.

Sandrine Bédouret-Larraburu
Une poétique du corps dans *Mezza Voce*

Ce qui se passe, se passe « derrière » et non en face et c'est par là qu'intervient, dans la surprise d'un arrière-plan, la mutilation incisive du corps qui parcourt le texte – mutilation que le langage soutient et dénonce¹.

Cette citation extraite d'*Anawratha*, publié en 1984, recueil de commentaires, est inspirée de la lecture de *Le drap maternel ou la restitution* de Claude Royet-Journoud, mais concentre des éléments-clés de la poétique d'Anne-Marie Albiach. Tout d'abord, l'inscription très précise du rapport au corps dans les poèmes, corps qui s'inscrit dans le langage et langage qui exhibe cette inscription. Mais l'acte d'écrire nécessite une désarticulation entre le corps et le langage, le langage ne pouvant rendre compte de l'émotion, de la pensée, de l'action, au cours même de son déroulement. L'écriture passe par un regard qui rompt la concomitance entre l'écrire et le vivre, ce qui donne l'impression d'un « derrière » et non « en face » dont on cherche désespérément à rendre compte. De plus, c'est l'appréhension d'un corps douloureux, éloigné dont les textes rendent essentiellement compte.

Nous proposons de réfléchir ici à ce rapport au corps dans le recueil *Mezza Voce*, recueil dédié à C. Royet-Journoud et publié en 1984. Le texte poétique construit une présence du corps, sa mise en espace, sa mise en mouvement, sa mise en désir. Comment le corps physique trouve-t-il son expression dans le corps du texte ?

La poétique d'Anne-Marie Albiach s'organise autour d'une mise en scène du corps, qui passe par une géométrisation des espaces vécus et de l'espace poétique, de manière à ce qu'une voix puisse se faire entendre, comme altérité de sa propre corporalité.

¹ Anne-Marie Albiach, *Cinq le Chœur*, Œuvres 1966-2012, Flammarion, 2014. Les pages entre parenthèses réfèrent à cette édition.

Dire, poser le corps

Dès « LE VOYAGE D'HIVER » (p. 175), AMA² pose cette définition :

DÉTERMINATION : l'Autre définit les limites du corps

Ces limites se trouvent dans les éléments corporels qui marquent la / une présence, que ce soit dans « le signe réprobatoire de leurs chevelures » (p. 155), « de la main au visage » (p. 159). Dans « ... LA LUMIÈRE », « les lèvres sont sèches », « le front les tempes la nuque parfois parcourus de soubresauts douloureux » (p. 170). Les lèvres sont significatives parce qu'elles constituent l'organe de la voix et de la respiration

Respiration : les lèvres comme unique fragmentation (p. 178)

Le regard, lui, permet l'extension du corps jusqu'à la rencontre de l'autre : « mais le regard oscille avec lenteur devant l'impossible, cette terreur de l'obscur » (p. 170). Le regard exprime l'attention portée à l'image, qui permet aussi d'inscrire une temporalité « À l'intérieur du corps // Cette image réitérée du Sacré Temporel » (p. 169). Il se fixe dans un espace autre, « dans l'IMAGE // antécédemment vénérée ». Du regard, se construit l'image qui prend le pas sur l'expérience elle permet d'ancrer le réel ou la fiction à partir duquel l'écriture pourra se trouver :

Deuxième partie : il a donné le souffle qui demeure en suspens
La composition alchimique des corps trans-
mettra cette IMAGE leur départ nous livre à
la multitude corps ouverts

REGARD

« le chant » (p. 179)

On peut alors couper l'image, on peut alors hacher le langage comme on peut inciser le corps, « OÙ LA FORÊT EST LA PLUS SOMBRE » (p. 187-192) ressasse la lacération des corps, le sacrifice, la perte.

De là peut naître une voix, une parole

PAROLE MULTIPLE : *le regard*

L'IMAGE ne s'estompe pas,
elle émerge dans le désir

² Je reprends l'abréviation d'Isabelle Garron, AMA pour Anne-Marie Albiach.

sous des vêtements divers (p. 269)

Enveloppe d'interférence, le corps reste aussi et surtout un espace de désir. Ainsi le premier poème « DISTANCE : "ANALOGIE" » (p. 153-164) dit la séparation des corps, et le désir de fusion, dans une nécessaire jointure où « ils perpétuent la négation de la distance » (p. 55). Cette fusion se fait dans la douleur et les cris :

MUETS ILS PERDENT LEUR CORPS VIVANT POUR CET
instant

« La confusion mémorielle des deux » (p. 193),

Là où le désir ne peut être qu'une expression individuelle, que le
désir de l'autre oblige à dépasser
Dans leur Désir : ils sont déjà en deçà de leur propre cours
L'OBJET porte (p. 190).

La typographie laisse ainsi le doute sur la partie de discours de « porte » : prédicat, il s'inscrit dans l'isotopie du cours d'eau, comme si le sujet devenait objet subissant le désir, mais aussi objet du poème ; substantif, « porte » est l'objet qui permet d'ouvrir le corps à autre chose, à une altérité, même si « l'Autre n'est pas là pour savoir » (p. 189).

La fusion n'est cependant pas possible : « dans l'impossible du corps à l'Autre » (p. 201), où les blancs typographiques disent la distance, l'écart, pour reprendre un terme récurrent du recueil ; cet écart amplifie le Discours, « qui se nourrit d'une tension [qui] prend figure graphique » (p. 201).

Le poème aime à dire cette quête des corps, quête douloureuse, qu'il esthétise en une « Avidité des graphismes corporels dans leur processus alchimique » (p. 202).

Le corps peut alors s'exprimer dans ses gestes, quand l'écriture se fait geste parallèle : « le geste peu à peu // *libérerait le passage* » (p. 247), « *encore elle, remise à son geste* » (p. 248). Le geste en pose les contours, comme en témoigne le passage dense qui inaugure « LE DOUBLE » (p. 255) ; il relève de l'accident du corps, au sens étymologique, de ce qui lui arrive, de ce qui met fin à l'excès de présence du corps. Il entre en concurrence avec l'acte d'écriture, linéaire, qui cherche à fixer, sans pouvoir rester auprès de « l'instant du corps ». Le corps se fait « césure » (p. 259), il suspend l'écriture poétique et la nourrit indéfiniment

Répétition,

« le corps porte le blanc de la fiction qui le divise » (p. 265)

Cette division crée l'excès de corps et suggère l'impossible dilemme du poète de dire à la fois le corps et de s'y soustraire pour que la langue poétique jaillisse d'entre les blancs. Le corps est dans la présentation, la représentation où « il mime une absence // aux limites du dire et // déviation // opère une scission » (p. 282). L'écriture suit l'évolution du corps qui transforme le Désir (p. 286), qui transforme le corps et agit sur la réalisation poétique.

L'écriture poétique est prise dans ce double mouvement, de saisissement du corps, de dire son excès, sa perception dans ses limites à l'altérité, l'enjeu du désir sur son évolution, et la voix qui se creuse pour s'en extraire et censurer sa présence excessive.

La géométrie : maîtriser et esthétiser le corps

Les poèmes d'AMA sont extrêmement travaillés dans l'espace paginal : les vers très courts jouent des décrochages typographiques ; les italiques, les lettres capitales, les guillemets sont autant de moyens pour donner du relief aux mots, donc au discours. Par le changement typographique, se visualise une modulation vocale, que la gestion graphique de l'espace exhibe. Ainsi « LA NUIT » (p. 156-157) est introduit par une citation de Novalis, en caractères romains, il se développe en caractères italiques comme une mise à l'écart des autres textes ; se construit ainsi une image distancée, comme un espace autre rêvé, imaginé. Le lecteur peut y percevoir un paysage de mer, de piliers, où le corps et l'extérieur se répondent :

LA GÉOMÉTRIE DU GESTE ÉLABORE LA GÉOMÉTRIE
D'UNE CHARPENTE (p. 157)

Ces vers en capitales, au centre du poème posent l'articulation du poème. L'espace devient géométrisé par le corps, lui-même géométrisé par le langage.

Aussi l'isotopie de la géométrie parcourt-elle tout le recueil. Les formes sont très présentes, à commencer par la forme parfaite qu'est le cercle. Il peut être visé (p. 161) ou atteint (p. 197). Ces cercles délimitent des espaces négatifs « cercles de tension » qui « donnent leurs circonférences dans la remémoration » (p. 234). Le cercle semble alors faire partie d'un rituel :

CERCLES

un ornement de figure géométrique

cercles sur la poitrine

l'exécution

elles lèvent le bras dans les draperies (p. 241)

Des cercles, les centres restent un point crucial : « l'explication des centres » (p. 233), « DÉVORATION DES CENTRES DE GRAVITÉ » (p. 279), là où le cercle représente l'unicité, à éclater pour que le double advienne. Le diamètre constitue la ligne qui représente la dualité (p. 238).

D'autres figures plus anguleuses apparaissent également ; en surface la respiration se matérialise en carré (p. 203) ou en hexagone (p. 170) lorsqu'elle devient plus difficile. En volume, le cube permet d'obtenir une profondeur sécurisante ; p. 225, le terme entre parenthèses clôt une succession de vers, comme si l'image géométrique surgissait d'une temporalité ; p. 245 :

un cube

*parvient à son engendrement
de verbes à trois temps déliés*

La rupture du cube, dans les vers suivants, marque le retour à l'angoisse, à la terreur.

Cette géométrie corporelle s'avère essentiellement une géométrie de surface plane, qui se construit à partir de lignes verticales (p. 164), horizontales (p. 183), diagonales (p. 228, p. 256). L'accident du corps produit l'événement, ainsi défini, « ils ont ouvert un espace » (p. 278). Les rapports de surface ont ainsi rapport à l'image fixe, plane, épurée. Ils permettent d'éviter la profondeur, la chute dans le vide, le noir ou l'inconscient, qui parcourent le corpus. On reste donc dans le plan, et les constructions se font par rapport à des distances approximatives. L'écueil, à la fois recherché et redouté reste l'écart, qui revient constamment :

IL Y A CET ÉCART

Quel enjeu les séparerait (p. 169)

L'écart entraîne le déportement, autre terme récurrent. Il signifie « conduite », et plus précisément « écart de conduite, dérèglement ». D'usage littéraire, il porte à la fois les sèmes du déplacement et du divertissement. Il est détournement d'une trajectoire qui devient parole (p. 203, p. 279).

L'espace géométrique est donc un espace ritualisé, mémoriel, qui renvoie dans la géométrie grecque aux nombres. L'espace équivaut à une mise en équation. Ainsi « ils / demeurent au propre de l'équation » (p. 189), « il résout l'équation de la disparité » (p. 257). Cette équation tient compte « des chiffres du savoir corporel » « une mesure » (p. 274), qui ont un rapport direct avec la respiration, c'est-à-dire, le souffle. Elle est en lien avec l'urgence, le rythme, la musique dont elle cherche à retrouver les accords (p. 302), là où

LIGNE OU INVERSEMENT
SES NOMBRES S'ESTOMPENT DANS LEUR PROPRE REFLET
(p. 285).

Les nombres, les équations, les formes géométriques cherchent à établir des équilibres harmonieux, et ce, dès la géométrie pythagoricienne. Ils ont partie liée avec la musique. La voix devient l'autre du corps spatialisé qui cherche à s'extraire.

L'extériorisation du corps : la voix, le chant

La voix, le chant, la théâtralisation se mêlent comme si le poème devenait spectacle vivant. Ainsi,

« il reprend son CHANT graphique »

redonnant la voix au paradoxe corporel (p. 162).

Le propos joue des oxymores : le chant ne peut être graphique, il doit être physique, objet de la voix. La redonner au paradoxe corporel, rétablit la voix dans sa dichotomie intérieur / extérieur du corps de celui qui l'émet.

C'est le terme « ouverture³ » qui polarise différentes isotopies : le rapport intérieur / extérieur, tout ce qui est en lien avec l'incision dans l'espace et dans le langage, mais c'est aussi le moment premier d'une pièce musicale ou d'un opéra :

³ Voir aussi p. 175.

OUVERTURE :

du chant :

la densité du cercle

ce sens se lit sans ambiguïté dans « RÉPÉTITION » (p. 197), où le titre joue de la polysémie entre « répétition théâtrale » et « le fait de répéter une action⁴ ».

La voix est ainsi engagée dans le chant : « *la voix en-deçà du thème / un instant* » (p. 175) alors que

la suppression du thème équivalait à la suppression
de la parole ; *une musique s'éloigne à présent des*
contours immédiats. (p. 183)

La parole et la musique sont ainsi liées que la voix doit se faire autre. Elle peut se faire cri, et trouve sa réalisation dans l'écart (p. 191).

Ainsi,

« le sol s'ouvre – une musique
Révèle l'ordre du renouvellement
– l'écartement –
cette dissociation violente
opère la coupure : (p. 201).

On retrouve la notion d'ouverture orchestrale, là où l'espace se déchire. On peut également lire une syllepse sur « sol », à la fois terre et note⁵. Par la musique, se crée un nouvel ordre construit dans la rupture ; ce sème parcourt ces vers dans les mots « s'ouvre, écartement, dissociation, coupure ». « Écartement » dérive d'« écart » : on pense aux écarts sur la ligne mais aussi aux déportements. Ceux-ci sont à lier aux portées, que l'on retrouve un peu plus loin dans le poème cité ci-dessus :

une portée de retrait
parcourt la parole
« *et ses résonances* »

⁴ Voir aussi p. 301 : « *la répétition fait jeu* ».

⁵ Même chose p. 291.

Le déportement consiste alors à quitter la portée déjà écrite, à modifier la musique qui porte une parole déjà connue pour laisser la voix à nu. Peut alors advenir « le déportement de la parole » (p. 279). Le chant est ancré dans un univers baroque, mouvant, comme en témoigne la sonate baroque (p. 239), révélée dans l'art du contrepoint et de la polyphonie (p. 178). Cet univers musical crée un espace phonique d'où la voix du sujet poétique cherche à émerger.

En effet quand « les chiffres reprennent pouvoir / de la partition ancienne », il faut pouvoir s'en dégager ; il faut s'affranchir d'une mémoire encombrante. Là encore, le titre d'un des poèmes est exemplaire : « "L'EXISTENCE DU TERRIBLE" : LA REMÉMORATION » (p. 289). Dans cette mémoire, se construit un temps originel, celui des psaumes (p. 168), celui des légendes et des sacrifices (p. 188) qui engendre « la confusion mémorielle des DEUX⁶ » (p. 193).

La mémoire se trouve lovée dans le langage, dans les signes qui l'ordonnent. C'est le cas de la ponctuation (p. 271) à la fois mémorielle et abusive, de la grammaire (p. 227) mais aussi de la versification ancienne (p. 93). La voix de la poétesse semble chercher

« la ligne transvergente »

là où la césure est
visible

sous forme d'ennéade

le mythe le plus abrupt (p. 208).

La voix ne cherche pas la musique, elle refuse le lyrisme pour s'installer dans le tragique. L'isotopie du théâtre, est également très riche. La surface ne présente que des apparences où l'on joue à être (p. 221). Cette théâtralisation à outrance ne fait que répondre à la parole d'autrui, à ce qu'elle dit, à ce qu'ils proclamaient (p. 218) sans que le lecteur ne puisse référencer les pronoms. Le poème « THÉÂTRE » (p. 233) travaille l'opposition entre le geste et la parole, tous deux mémorisés dans le corps :

⁶ Voir aussi p. 301 : « Dans la mémoire référentielle plusieurs éclats du *deux* », où l'italique semble faire écho au deux en majuscule de la p. 193.

la distance exacerbe le mouvement
dans la PAROLE que tu lui donnes (p. 233)

Le dénouement laisse la place au Chœur (p. 229), au collectif, au chant, à l'ordre. La voix peut sortir victorieuse « amplifiée par les luttes et le corps » (p. 271), singulière.

Ainsi *Mezza Voce* semble pouvoir se lire comme la mise en espace d'un corps, désirant, souffrant, brûlant, vulnérable. La page permet aux gestes de se libérer, au mouvement de s'accomplir. Une géométrie singulière cherche à trouver une nouvelle harmonie qui lui donne sa juste place, qui limite l'excès ; cette géométrie canalise aussi la mémoire, qui telle une musique polyphonique, fait barrage à la parole poétique. Chaque vers se pose comme une note sur une portée, pour que de ce chant graphique, émerge un spectacle sonore, à mi-voix, discret et confidentiel, qui creuse son espace visuel.

Marie Joqueviel Bourjea
A(nne)-M(arie) A(lbiach) : Nu(e)

// brûlait vif
et son féminin *Île*,
nue, parmi ses cendres
veillait, assise¹.

1. *La nudité existe*

Nudité. Le mot envahit à lire Anne-Marie Albiach. Non – pas un mot : une expérience, une épreuve – une traversée. Je (on) me parle de [nudité]² / je parle [nudité] dès lors que j’entre dans sa langue. [Nudité] : affaire de langue partagée dans la traversée des corps : celui d’AMA, qui aura passé dans sa « voix d’encre³ » ; le mien, définitivement assuré que lire n’est pas une activité intellectuelle. Mon corps parle lorsque je lis AMA, – et il dit [nudité] : il comprend [cela] ; pour autant, *je* demeure incapable de dire ce qu’elle est, cette [nudité]. De fait, je ne sais rien ; me contente de comprendre, murmurant après elle, AMA, ces « opéra[s] fabuleux⁴ » qui, repassant par ma propre voix vocalisant à son tour son « corps vocalisé⁵ », entrent dans mon corps, par tous les pores de ma peau. Pas un corps métaphorique : non, bien ce corps où résonne la voix qui parle, corps que l’on touche, qui jouit et souffre. Corps de lectrice bien réel. Dès lors, contrairement à ce que je viens d’écrire – *je sais* : mais d’un « savoir » qui ne s’appréhende que « comme trace corporelle, inscription dans le corps⁶ ». Car « le corps, – / ouvre à une respiration /

¹ Edmond Jabès : *Récit* [1980], parole n° 77, dans *Le Seuil Le Sable. Poésies complètes 1943-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1990/1993, p. 341.

² Accrochant ainsi le mot, je cherche (maladroitement) à le décrocher du déroulé syntaxique : je le rêve en apesanteur, participant à une syntaxe, appelant des significations qu’il déborde d’un même geste.

³ L’expression renvoie au titre d’Edmond Jabès, *La Voix d’encre* [1949], repris dans *Le Seuil Le Sable, op. cit.*, p. 97-120. Jabès, Albiach : on sait la réciproque reconnaissance.

⁴ Arthur Rimbaud : « Je devins un opéra fabuleux. », « Délires, II, Alchimie du verbe », dans *Une saison en enfer*, repris dans *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973/1999, p. 145.

⁵ David Lespiau : « État des équilibres », dossier « Anne-Marie Albiach », dans *Cahier Critique de Poésie*, n° 5, Marseille, CIPM/Farrago, 2002, p. 34.

⁶ *Ibid.*, p. 35.

grammaticale⁷ », tandis qu'à mon tour « je respire / le verbe à même la / peau⁸ ».

Ce que j'appelle, faute de mieux, « l'expérience-Anne-Marie-Albiach » – on pourrait inventer, s'amuser : LEXAMA, nouvelle entrée dans le LEXique – apparaît difficilement partageable : comment écrire « sur », quant à « elle » dont l'œuvre « déjoue toute tentative de commentaire » pour « port[er] à l'extrême limite cette évidence : la poésie dit ce qu'elle dit en le disant⁹ » ? J'ajoute, en l'occurrence : *qui fait ce qu'elle fait en le faisant*. Que dire d'une traversée débordant de toutes parts les mots qui pourtant l'initient, l'accompagnent, la reconduisent ? Que raconter d'une lecture qui, jouissant de son dénuement même, ne s'approprie rien, traverse des pages pour, incessamment, aussitôt lues, avec lenteur, sensuellement, les relire ? Que signifie une telle compulsion à la relecture immédiate, qui ne vise assurément pas à saisir un sens ou cerner une forme, mais à pénétrer plus avant dans ce qui la pénètre, que je n'hésite pas à nommer, toute métaphore détruite¹⁰ – car c'est à la lettre de « ça » qu'il s'agit –, « le corps du texte » ? Écrire « vers¹¹ » Anne-Marie Albiach (« sur », « de » : on ne le pourra pas) n'est-il envisageable qu'à gloser une expérience de lecture, interroger les *effets* d'un texte qui, *lui*, échappe précisément à hauteur de ce qu'il nous pénètre ?

Dans l'entretien qu'elle accorde le 13 juillet 1984 à Joseph Simas, Anne-Marie Albiach répond en ces termes à l'interrogation « Quelles questions l'élaboration de l'écriture révèle-t-elle ? » : « les questions sont : “est-ce que *je* existe ? Est-ce que l'écriture existe ?” [...] Est-ce que l'autre existe ? Est-ce que la nudité existe ? C'est une vraie mise en question de soi et de l'autre¹². » À ces questions auxquelles la soumet

⁷ Anne-Marie Albiach : « L'asphyxie proximité du verbe », dans *Cinq le Chœur, Œuvres 1966-2012* [ouvrage désormais abrégé en CC], Paris, Flammarion, coll. « Poésie », 2014, p. 525.

⁸ *Ibid.*, p. 535.

⁹ Ce sont les premiers mots de Jean-Marie Gleize dans *Le Théâtre du poème, vers Anne-Marie Albiach* [1995], Bourg-en-Bresse, Horlieu, 2015, p. 13.

¹⁰ Cf. « et l'emphase / sa destruction / inéluctable / des métaphores », CC, *État*, p. 81. Je souscris, *faute de mieux*, à l'option retenue par Jean-Marie Gleize dans l'« Avertissement » qui engage son essai : « J'ai choisi [...] de noter les espacements entre les mots ou groupes de mots par un trait ou deux traits obliques selon qu'il s'agit d'un espacement simple ou plus important. Pratique approximative qui ne dit pas s'il s'agit d'une distance horizontale ou verticale, intra ou interlinéaire entre les segments, ni, pour les deux traits, la nature exacte du blanc qui sépare les termes. Pratique dangereuse aussi dans la mesure où dans tous les cas elle propose de conjoindre ce que la lettre disjoint [...]. », *op. cit.*, p. 13.

¹¹ Je fais référence au sous-titre de l'essai sus-cité.

¹² Cité par Isabelle Garron : « Des cercles au crayon », postface à CC, p. 561. Repris

l'écriture, je pose que répond chacune de nos lectures : non seulement parce que lire répond *en acte* aux problèmes soulevés ; mais encore parce que *l'expérience-Anne-Marie-Albiach* est réponse *en tant que telle* : oui, *la nudité existe*. La [nudité] existe donc « au carré » chez AMA : parce que « je » lis ; parce que je « la » lis, « elle ». Aucune prérogative, évidemment : à chaque « je », son expérience, – sa [nudité].

À cette poésie qui se donne¹³ « aussi nue que possible, *exposée*¹⁴ », la [nudité] du lecteur en réponse / comme réponse – la seule possible. Le lecteur d'Anne-Marie Albiach ne saurait l'être, en effet, qu'à accepter de se défaire, de se débarrasser : de tout ce qui anticipe, construit et commente le texte en lui. Ainsi tenu à l'impossible : il lui revient de se positionner en amont d'un texte qu'il reçoit néanmoins – en sa qualité de lecteur – depuis son aval. U-topie que cherchent à rejoindre ses lectures sans cesse reconduites : utopie (car elle n'a pas de lieu, elle *a* lieu) d'une « [p]réposition du sens : la nudité¹⁵ ». Lecteur sommé (ou alors il demeure au seuil) d'éteindre une à une en lui les voix accumulées – du référent, de la référence, du sens, de la syntaxe... –, afin d'accueillir celles dont je me dis que le seul adjectif qui les qualifie sans détour est *justes* : *voix justes, exactes*, qui hantent (c'est-à-dire habitent) la page d'Anne-Marie Albiach – quoique elles ne convoquent paradoxalement aucun lecteur. Voix qui *sont*. Simplement qui sont. Le lecteur ne peut que se déshabiller s'il accepte de les entendre ; rien cependant ne l'y oblige. Invité à la fête si lui-même s'y invite – à condition de s'accepter nu comme un vers d'AMA...

Raison pour laquelle il me semble que le texte d'Albiach déjoue l'affirmation barthésienne, dont il inverse subtilement¹⁶ les polarités : « Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve *qu'il me désire*. Cette preuve existe : c'est l'écriture. L'écriture est ceci : la science des jouissances du langage¹⁷ [...] ». Car c'est au lecteur, ici, de *désirer le texte le premier* ; « texte de jouissance » et non « de plaisir », selon la terminologie proposée par Roland Barthes dont se vérifie la pertinence, inférant une lecture « appliquée (au sens propre) », « celle qui convient

dans la revue *Nioques*, n° 3 en juin 1991, l'entretien, suivi de *Notes en marge de l'entretien*, a paru initialement dans *Ex*, n° 4, au deuxième trimestre 1985 [références reprises à la bibliographie exhaustive qui clôt l'ouvrage de Jean-Marie Gleize, *Le Théâtre du poème*, op. cit., p. 120-130].

¹³ LEXAMA est, oui, une expérience du don, et ces quelques lignes s'offrent en manière de contre-don.

¹⁴ Jean-Marie Gleize, *Le Théâtre du poème*, op. cit., p. 18.

¹⁵ CC, « après cela, moi j'ai regardé », p. 491.

¹⁶ *Subtil*, affaire de toile, ainsi de texte : l'adjectif vient de *sub-telis*, de *sub*, et *tela*, toile.

¹⁷ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, coll. « Points/Essais », 1973, p. 13.

au texte moderne, au texte-limite », et fait de moi ce « lecteu[r] aristocratiqu[e] » qui ne dévore ni n'avale, mais « brout[e] » et « ton[d] avec minutie¹⁸ ». Texte qui me contraint ainsi à « parler “en lui” », réduisant *de facto* dangereusement toute tentative d'écart critique (oui, le *texte-Albiach* est dangereux). Dès lors, si ma voix se veut *juste*, elle aussi, il me faut, lectrice *au carré* (conduite à parler *de* ma lecture), demeurer auprès de cette [nudité] qui est ma seule justesse – intimante, intenable –, déjouer la pente hystérique qui se joue de moi :

Avec l'écrivain de jouissance (et son lecteur) commence le texte intenable, le texte impossible. Ce texte est hors-plaisir, hors-critique, *sauf à être atteint par un autre texte de jouissance* : vous ne pouvez parler « sur » un tel texte, vous pouvez seulement parler « en » lui, *à sa manière*, entrer dans un plagiat éperdu, affirmer hystériquement le vide de jouissance (et non plus répéter obsessionnellement la lettre du plaisir)¹⁹.

2. *La nudité n'est pas une métaphore*

Je commence donc par (me) défaire (de) ce qui m'encombre.

On suppose la poésie d'Anne-Marie Albiach intellectuelle : quoique ce soit *en corps nu* qu'elle s'appréhende. On la croit difficile²⁰ : il suffit pourtant à son lecteur *de se laisser faire*. D'aucuns la jugent même « terrifiante²¹ » : mais la terreur est fascination, et la jouissance son envers. On la dit littérale ; certes, mais on n'omettra pas d'ajouter : « et dans tous les sens ». On la pense minimaliste, quand ses poèmes sont chorégraphies savantes, opéras baroques, polyphonies superbes !

¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹ *Ibid.*, p. 32-33.

²⁰ Cf. le constat opéré par Emmanuel Hocquard : « Anne-Marie Albiach [...] est un écrivain important, dont l'écriture défie, plus que tout autre, la lecture explicative. D'où la réputation qui lui est faite d'être "difficile". Oubliez cela. Laissez-vous, au contraire, porter par le déroulement du texte dans la succession des pages [...]. », dans *Tout le monde se ressemble. Une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, P.O.L., 2000, p. 35. Ou encore celui de Jean-Marie Gleize : « Marie Albiach passe pour un auteur difficile, et de fait elle ne croit pas devoir favoriser l'illusion d'une transparence naturelle de la langue. [...] Le lecteur est appelé à se laisser emporter, à sortir de ses rails, à consentir à être compris par le texte, à entrer dans "l'impossible possible", cette poésie-là. », « Anne-Marie Albiach », dans *Les Carnets de l'IMEC*, n° 4, automne 2015, p. 29 et 30.

²¹ Franz Christoph Yeznikian : « Entretien sur la ligne – la *prim'ombra* – la perte », avec David Verdier, dans *Cahier Critique de Poésie*, *op. cit.*, p. 61. Jean-Marie Gleize note quant à lui : « On comprend que certains soient terrorisés. » dans *Le Théâtre du poème*, *op. cit.*, p. 15.

« La charge lyrique, malgré les *filtres* et les cribles de distanciations, demeure. Ce n'est, pour moi, absolument pas minimaliste²² », confie Franz Christoph Yeznikian à David Verdier. De fait, quand les auteurs de *La Littérature française au présent* écrivent, au chapitre qu'ils consacrent à « La poésie radicale²³ » : « Jean Daive, Claude Royer-Journoud et Anne-Marie Albiach [...] ont réduit la poésie à l'essentiel du mot, dans de grandes pages blanches », pour ajouter quant à Esther Tellermann : « héritière partielle de ce courant, [elle] se contente bien de quelques mots rassemblés au milieu d'une page, mais elle les charge d'une quête de sens²⁴ », – je m'étonne. J'y entends en effet le constat d'une défaite, d'un abandon (« ont réduit », « se contente bien ») : une telle poésie engage certes à l'*essentiel*, est-il reconnu, mais c'est au prix d'une réduction drastique (que l'on pressent dommageable : *poésie-peau-de-chagrin*, *poésie-faute-de-mieux*²⁵) de la forme et du sens. Reste le vide de « grandes pages blanches » a-signifiantes. Comme si était optionnelle la « quête de sens »...

Or, d'une part, le blanc ne participe pas de l'entour, autrement dit, n'est pas redevable d'une logique systémique de *vases communicants* : plus le texte se réduit (parce qu'il ne parvient pas à dire/développer davantage), plus grandes sont les marges qui l'encadrent (en lesquelles se dissoudrait dès lors ce qui est considéré comme *perdu*). *A contrario* le blanc d'Anne-Marie Albiach, « lieu d'une extraordinaire tension, d'une attraction douloureuse, explosive entre le langage et le corps²⁶ », où se joue ainsi une « tension presque surhumaine²⁷ », fait partie intégrante d'un texte auquel il donne sa respiration, à laquelle se reprend, désirante, épuisée, celle d'un lecteur transformant le plan en volume, les mots en corps, la « voix d'encre » en opéra. Le blanc d'Albiach est pour moi l'équivalent de l'air qui entoure les sculptures d'Alberto Giacometti, qui « demand[ent] autour d'elle[s] une zone vide ». « C'est pourquoi il aime les petites statues, il faut trop d'espace aux autres²⁸ », remarque Maria

²² Franz Christoph Yeznikian, dans *Cahier Critique de Poésie*, op. cit., p. 60.

²³ Dominique Viart & Bruno Vercier : chapitre « La poésie radicale », dans *La Littérature française au présent* [2005], Paris, Bordas, 2^{ème} édition, 2008, p. 478-488.

²⁴ *Ibid.*, p. 479.

²⁵ Je ne tiens évidemment pas que les auteurs du volume adoptent consciemment une posture critique (là n'est pas leur propos) ; les formules employées trahissent néanmoins (pour ainsi dire *malgré eux*) un malaise, redevable d'un positionnement qui n'est pas le bon : la poésie dite « radicale » est lue à l'aune de critères qui ne sont pas (plus) les siens.

²⁶ Entrée « Anne-Marie Albiach », dans *120 poètes français d'aujourd'hui*, Montpellier, Maison du Livre et des Écrivains, 1992, non paginé.

²⁷ Dominique Grandmont, « Anne-Marie Albiach ou la traversée du miroir », dans *Le Visage des mots*, Creil, Bernard Dumerchez, 1997, p. 248.

²⁸ Maria Luz : « Introduction au texte de Giacometti "Un aveugle avance la main dans la

Luz. Du reste, Giacometti avance lui-même quant aux sculptures de son ami Laurens : « De ces sculptures [...] on n'approche jamais tout à fait, il y a toujours un espace de dimension indéfinissable qui nous en sépare, cet espace qui entoure la sculpture et qui est déjà la sculpture même²⁹. » Semblablement, le blanc d'Anne-Marie Albiach est déjà le texte même...

D'autre part, s'entendre sur ce que signifie le « sens » d'un texte est difficile : car plus qu'aucune autre, la poésie d'AMA fait (pour moi) sens. Non, certes, qu'elle *signifie* : elle ne me dit rien, dans la mesure où elle n'a rien à dire d'autre que ce qu'elle dit, « littéralement et dans tous les sens ». Poésie du mystère autant que « de l'évidence³⁰ », c'est précisément parce qu'elle ne *veut* rien me dire, ne prétend pas même s'y essayer, qu'elle confronte la lectrice que je suis à la « préposition du sens », autrement dit à « la nudité³¹ », autrement dit à ce qui, précédant le sens, me parle de mon existence nue. Donc le corps, d'abord. Car « la vocation littérale », l'« évitement systématique de l'emphase » qui font la « nudité de cette écriture³² », « nudité visible³³ » de la lettre qui déroutent son lecteur, me renvoient sans solution de continuité à l'expérience littérale de *mon-corps*, nu. La nudité de la lettre gagne *mon-corps*³⁴ – ou c'est l'inverse. La nudité n'est pas une métaphore. Pour le coup, je la décroche (littéralement).

3. La nudité n'est pas un défaut

Affaire de squelette, à lire la critique. La métaphore y est fréquemment chirurgicale, qui privilégie l'incision à la couture, l'os à la chair. Jean Frémon : « [Anne-Marie Albiach] opère au scalpel dans un

nuît" » [1952], dans Alberto Giacometti, *Écrits. Articles, notes & entretiens*, Paris, Hermann, « Savoir / sur l'Art », 2007, p. 108.

²⁹ Alberto Giacometti : « Un sculpteur vu par un sculpteur. Henri Laurens par Alberto Giacometti », *ibid.*, p. 60.

³⁰ Jean-Marie Gleize : entrée « Anne-Marie Albiach », dans *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, Paris, PUF, 2001, p. 8-10. Ou encore, du même Jean-Marie Gleize : « Il s'agit bien là, et ce n'est qu'en apparence un paradoxe [référence à Albiach : « toutes les évidences lui sont mystère »], d'une poésie de l'évidence, comprise littéralement [...]. », dans *Les Carnets de l'IMEC*, *op. cit.*, p. 30.

³¹ Cf. le passage précédemment cité de CC, « après cela, moi j'ai regardé », p. 491.

³² Jean-Marie Gleize, *Le Théâtre du poème*, *op. cit.*, p. 106.

³³ *Ibid.*, p. 19.

³⁴ Je fais référence au passage titré « La nudité gagne », dans *Le Principe de nudité intégrale*, de Jean-Marie Gleize, Paris, Le Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995, p. 48-49.

lexique dégraissé³⁵. » Dans *120 poètes français d'aujourd'hui* : « le poème d'Anne-Marie-Albiach [...] ne tolère de mots que grattés jusqu'à l'os³⁶ ». Ces images disent toutes qu'Anne-Marie Albiach *opère* la langue : mais c'est bien plutôt la langue qu'elle laisse opérer (*opérer* : *œuvrer*) ; elle dont la « lucidité exemplaire³⁷ », « l'acuité³⁸ », consiste à voir, et paradoxalement informer sans jamais en trahir l'opacité, le noir dans lequel baignent nos mots, aveugles : « Les mots sont aveugles en ce qui me concerne³⁹. » Autrement dit : « Les mots sont dénudés⁴⁰. » Aussi le travail d'Albiach consiste-t-il à préserver la cécité des mots en les faisant parler sans rien dire. Quelque *chose* se dit – et ce n'est, précisément *rien*. C'est-à-dire la Chose. La poésie, – nue.

Mais la « nudité intégrale », à reprendre l'expression-manifeste de Jean-Marie Gleize, n'est pas le squelette. Qui n'est pas plus *nu* qu'habillé. Anne-Marie Albiach – Pour moi – *La chair*⁴¹. Dominique Grandmont remarque à juste titre que la poésie d'Albiach n'a « rien de désincarné⁴² ». J'insiste : elle est l'incarnation même. Chair : corps nu offrant sa peau à la blessure⁴³ tout autant qu'à la caresse et, à nous aveugles, en-dessous, – les os. J'éprouve *mon-corps* quand je lis Albiach, la nudité de *mon-corps* comme un prolongement de la nudité de sa lettre. Pas mon squelette (il ne s'en distingue pas) : *mon-corps* (soit le premier des « *Trois Corps* » valéryens⁴⁴, néanmoins proche de cet étrange

³⁵ Jean Frémon : « Le théâtre de la voix », dans *Cahier Critique de Poésie*, op. cit., p. 15.

³⁶ Entrée « Anne-Marie Albiach », dans *120 poètes français d'aujourd'hui*, op. cit., n.p.

³⁷ Edmond Jabès : « Le milieu l'ouverture », dans *Dans la double dépendance du dit*, *Le Livre des marges, II*, Montpellier, Fata Morgana, 1985, p. 35.

³⁸ Jean-Marie Gleize : entrée « Anne-Marie Albiach », dans *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, op. cit., p. 9.

³⁹ Anne-Marie Albiach : entretien avec Jean Daive (« *L'EXCÈS* : cette mesure »), dans *Cahier Critique de Poésie*, op. cit., p. 14.

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ Je calque la formule sur celle de Valéry : « Poésie – Pour moi – *la Voix*. » (Paris, CNRS, édition en *fac simile* (20 tomes), 1959-1962, tome XVI).

⁴² Dominique Grandmont : « Anne-Marie Albiach ou la traversée du miroir », dans *Le Visage des mots*, op. cit., p. 248.

⁴³ Tout lecteur d'Anne-Marie Albiach aura constaté l'insistance du terme dans son œuvre.

⁴⁴ Cf. Paul Valéry : « Réflexions simples sur le corps », dans *Œuvres, I*, édition établie et annotée par Jean Hythier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 923-931 (notamment : « Problème des Trois Corps », p. 926-931). En dehors des majuscules que j'omets, j'emprunte la graphie « *Mon-Corps* » – récurrente dans les *Cahiers* – à Valéry ; il précise ici : « Chacun appelle cet objet [« que nous nous trouvons à chaque instant, quoique la connaissance que nous en ayons puisse être très variable et sujette à illusions »] *Mon-Corps* ; mais nous ne lui donnons aucun nom *en nous-mêmes* : c'est-à-dire *en lui*. Nous en parlons à des tiers comme d'une chose qui nous

« *Quatrième Corps* » surnuméraire, « que [l'on peut] indifféremment appeler le *Corps Réel*, ou bien le *Corps Imaginaire*⁴⁵ ». Nudités aveugles que traversent des voix antérieures plus qu'intérieures, délivrées de tout devoir de parole. Jean Frémon précise cependant que le geste incisif d'Anne-Marie Albiach n'est pas incompatible avec la disponibilité d'un texte ouvert : « Et cette concentration n'est pas seulement le propre de la phrase d'Albiach, mais de l'œuvre toute entière [*sic*], rare, dense, serrée tout en restant, paradoxe, ample, ouverte, généreuse⁴⁶. » S'agit-il néanmoins d'un « paradoxe » ? Je ne le crois pas, à considérer « [l]a nudité comme appareil⁴⁷ » : la nudité n'est pas un défaut, elle ne manque à rien. Elle ne manque de rien. Elle habite – j'allais ajouter : le corps. Le corps est habité (habillé, paré) de sa nudité. Corps-texte *paré* : la nudité est parure. Franck Christoph Yeznikian note, dans le prolongement de sa réflexion musicale :

En ce qui concerne la poésie d'Anne-Marie Albiach, ce signifiant de *parure* appartient à sa langue. Il porte beaucoup par condensation (métaphore) et déplacement (métonymie), de sorte que *de la parure* est autant constitutive que son apriorique opposée, *de l'effacement*⁴⁸.

À y regarder de près (je songe qu'une *pièce parée* est un morceau de viande auquel on a retiré les parties grasses en excès), la parure participe tout autant d'une logique du supplément et de l'ornementation que du retrait et de la décantation : *parure* « se dit, dans plusieurs arts, de ce qui a été retranché avec un outil », nous apprend le *Littré*. Terme de reliure, notamment, il renvoie à ce qui a été retranché d'une peau, après que les couvertures ont été taillées. Parure dit donc l'excès *et* la mesure – plus justement : l'excès *comme* mesure. Répondant à Jean Daive qui l'interroge sur *L'EXCÈS : cette mesure*⁴⁹, Anne-Marie Albiach précise : « C'est volontairement que ces deux mots opposés sont liés par deux points. L'excès, c'est encore une dramatisation du corps, et cette mesure, c'est la négation de la dramatisation⁵⁰. » La nudité comme parure et

appartient ; mais, pour nous, il n'est pas tout à fait une chose ; et il nous appartient un peu moins que nous ne lui appartenons... », p. 926-927.

⁴⁵ *Id.*, p. 930.

⁴⁶ Jean Frémon : « Le théâtre de la voix », dans *Cahier Critique de Poésie*, *op. cit.*, *id.*

⁴⁷ CC, *Mezza Voce*, « La nudité comme appareil », p. 267-275.

⁴⁸ Franz Christoph Yeznikian, dans *Cahier Critique de Poésie*, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁹ CC, *Figurations de l'image*, « L'EXCÈS : cette mesure », p. 439-488. Ce dernier « chapitre » du livre de 2004 a été repris sous forme de livre d'artiste publié par la galerie Yvon Lambert en 2005, avec un accompagnement plastique de Richard Tuttle.

⁵⁰ Jean Daive : « Entretien avec Anne-Marie Albiach, *L'EXCÈS : cette mesure* », dans *Cahier Critique de Poésie*, *op. cit.*, p. 5.

apparat : parce que l'apparat est préparation (*parare* : préparer), il « indique le soin qu'on a pris, la recherche, et un certain excès » (*Littre*)... Mais l'apparat, c'est aussi le nom d'un « livre rédigé en forme de dictionnaire pour faciliter l'étude d'une langue, et surtout d'un auteur classique » : mon texte, ce texte, fragment d'apparat pour lire Anne-Marie Albiach (si ce n'est « classique », du moins auteur « exemplaire⁵¹ ») ?...

Parure et appareil définissent ainsi une « économie baroque⁵² » – baroque d'une écriture dont la critique a maintes fois relevé la dynamique. Francis Cohen en livre une approche qui rejoint ce que je pointais concernant la parure entendue comme excès *et* mesure, simultanément :

Ce qui définit le vers baroque d'Anne-Marie Albiach, c'est cette scission entre l'image du corps et son volume. [...] écart dont chaque terme relance l'autre dans une coïncidence des contraires. [...] Toute l'écriture d'Anne-Marie Albiach concerne le problème de l'intensification prosodique par réduction narrative, qu'il s'agisse des états du corps qui exacerbent sa fiction ou du désir mis en perspective par le discours⁵³.

Plus loin, encore : « Si le vers est baroque, c'est aussi par ce mouvement qui reprend ce temps de la pulsion toujours circulaire qui impose au vers sa courbure, sa spire⁵⁴. » Jean-Marie Gleize y vient également, qui souligne d'Anne-Marie Albiach, la reliant à ses attachements catalans, « la sensibilité (au) “baroque⁵⁵” », mot dont il note la récurrence dans une œuvre informée par l'arabesque et la spirale, travaillée par la richesse et la profusion des formes, voire « une certaine préciosité », et même une « somptuosité (ors, parures, masques, métamorphoses) ». Pour aussitôt ajouter : « Tout ceci, bien sûr, dominé, voire combattu, par la tendance inverse : à l'ascétisme de la pureté, de la simplicité, de la plus extrême rectitude ou nudité⁵⁶. » Je crois cependant que la [nudité] d'Anne-Marie Albiach n'est pas l'opposé de (l'antidote à) la parure : « sa » nudité *est* parure, appareil, de même que l'excès *est* la

⁵¹ Edmond Jabès parle de la « lucidité exemplaire » d'Anne-Marie Albiach, « Le milieu l'ouverture », dans *Dans la double dépendance du dit*, *op. cit.*, p. 35.

⁵² Franz Christoph Yeznikian, *op. cit.*, p. 61.

⁵³ Francis Cohen : « Desdémone n'est pas dupe de la luxure », dans *Cahier Critique de Poésie*, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁵ Jean-Marie Gleize, *Le Théâtre du poème*, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁶ *Id.*

mesure. Anne-Marie Albiach a la nudité baroque (réciproquement : son baroque est nu, « vide / appareil⁵⁷ »).

Parure, appareil : affaire d'apparition, aussi. *La nudité comme apparaître*. Qu'est-ce qui apparaît dans la [nudité] ? Que fait apparaître la [nudité] ? Un « [t]remblement lui-même maîtrisé par la poussée vers un inconnu qui fascine chaque mot auquel nous sommes rivés⁵⁸. » Or ce « [t]remblement » ouvre ; non le corps blessé (incisé, découpé), – mais « un lieu⁵⁹ » où s'engouffre « l'illimité⁶⁰ » ; ce même « lieu » qu'aura inauguré le *Coup de dés* mallarméen. Cela, ce n'est pas rien...

4. La nudification

Dans le dialogue avec Jean Daive qui ouvre le *Cahier Critique de Poésie*, Anne-Marie Albiach insiste, à propos du « travail » qu'elle qualifie de « dénudé » réalisé pour *L'EXCÈS : cette mesure* : « J'ai voulu [...] dénuder le texte⁶¹ » ; plus loin, elle précise encore que « [l]es mots sont [pour elle] dénudés⁶² ». Cette prégnance du champ lexical de la nudité, dans le discours critique et les entretiens, m'incite à relever, dans l'ensemble de l'œuvre, les occurrences du terme, de ses dérivés et expressions : « nudité(s) » ; « nu(s) » ; « mise (mettre) à nu » ; « dénuder(é) » ; « dénudement », « dénuer(é) » ; « dénuement » ; y compris le beau et rare « nudifier⁶³ ». J'ai cependant conscience que traquer le mot et ses déclinaisons relève d'une stratégie de détour (ou serait-ce un pis-aller ?) : la nudité de la lettre n'est pas (nécessairement) dans les mots qui nommément l'appellent... Il me semble néanmoins que leur récurrence, je dirais même leur *mise en scène*, d'État (1971) à *Celui des lames* (2012), participe de l'incessant travail de *nudification* des mots, du texte, qui définit la *geste-Albiach*. Il est du reste fréquent que le champ lexical de la nudité travaille *aux seuils* des livres : « *Figure vocative* » s'ouvre sur « trace de dénuements » et se clôt sur « Une nudité

⁵⁷ CC, *Figurations de l'image*, « L'EXCÈS : cette mesure », p. 482. La formule décrit à mes yeux très exactement ce que trame le *Coup de dés*.

⁵⁸ Edmond Jabès : « Le milieu l'ouverture », dans *Dans la double dépendance du dit*, op. cit., p. 35.

⁵⁹ Id. Jabès engage et referme « Le milieu l'ouverture » (dont il justifie ainsi le titre) en citant Albiach : « Cette nouvelle *ouverture* d'un lieu » ; « d'un *milieu* à l'autre le passage ». Je souligne.

⁶⁰ Id.

⁶¹ Jean Daive : « Entretien avec Anne-Marie Albiach, *L'EXCÈS : cette mesure* », dans *Cahier Critique de Poésie*, op. cit., p. 6.

⁶² *Ibid.*, p. 14.

⁶³ Le verbe est fréquemment employé en photographie.

nouvelle » ; *L'Asphyxie proximité du verbe* commence avec « nudité – du regard » ; *Celui des « lames »* se clôt sur « nudité » et « mise à nu »... On le rencontre également en ouverture et clôture des « chapitres » : « le dénuement » engage le chapitre IX d'*État* ; « les nudités » referme « Distance : « Analogie » (*Mezza Voce*) ; « Une / nudité héréditaire » ouvre « ...Où la forêt est plus sombre » (*Mezza Voce*)...

Quarante et un ans de [nudité] pour quarante-neuf occurrences⁶⁴, qui s'amplifient avec *Anawratha* (1984), « *Figure vocative* » (1985) et *Figurations de l'image* (2004) : probablement lorsque cherche plus consciemment à se dire un certain rapport à la lettre et au corps, – leur travail, obstiné.

Je prends un double parti, qui consciemment déroge aux normes de « scientificité » : livrer dans leur chronologie l'ensemble des occurrences⁶⁵ ; ne produire aucun commentaire. Je souhaite en effet donner à voir/entendre – pour qui accepte extraction (la citation) et couture (la collection) – ce qui se trame, trente années durant, d'une [nudité]. Aussi s'agit-il de laisser opérer le texte en soi *sans chercher à l'attraper*. Texte néanmoins malmené : non seulement, ainsi que je le précisais en amont, je sacrifie la mise en page ; mais encore ce pis-aller s'accommode (comment faire autrement ?) de la citation, soit évacue la dimension de la page, du feuilletage, du volume. Bref, il faudrait citer chaque livre dans sa totalité (soit ne plus citer mais reproduire) afin de ne pas trahir ce qui de la [nudité] se joue dans l'apparition du mot, qui se soutient d'un *volume en mouvement, qui respire* : impossible d'apprécier une sculpture de Giacometti sans l'air qui l'entoure mais encore sans l'espace (de l'atelier, de la salle de musée...) qui l'accueille – la fait apparaître, la rend à son apparition. Comme il est délicat de « couper » (dans) le *texte-Albiach*, et pour néanmoins donner à percevoir la « matière » qui accueille ce champ lexical, je cite les séquences⁶⁶ concernées dans leur intégrité :

⁶⁴ ... sauf erreur !

⁶⁵ Afin de ne pas surcharger les notes de bas de page, j'opte pour les abréviations suivantes, que complète entre parenthèses, à chaque occurrence, le numéro de page relatif à CC : É pour *État* ; MV pour *Mezza Voce* ; PP pour « premier portrait » ; A pour *Anawratha* ; FV pour « *Figure vocative* » ; FI pour *Figurations de l'image* ; AP pour « après cela, moi j'ai regardé » ; DM pour *Un délit mémoriel* ; APV pour *L'Asphyxie proximité du verbe* ; CL pour *Celui des « lames »*.

⁶⁶ J'entends par « séquence » un fragment de texte détaché du précédent et du suivant par un blanc suffisamment important pour que le regard prenne acte d'une respiration. La décision est cependant parfois difficile à prendre, les espaces étant variables et les repères syntaxiques ambigus...

- [1] aux choses lourdes perspective de la durée / la crainte devant la
vélacité / et sa nudité / étrangère / le vide du propos (E, 37)
- [2] nos censures / pour la nudité blanche de la lettre (E, 55)
- [3] et l'emphase / sa destruction / inéluctable / des métaphores / le
dénueement de / la nécessité / elle n'obtient pas / refuse (E, 81)
- [4] L'ÉCART // *Ils ressentiaient comme une meurtrissure cette faute
dans le temps, et la voix insistait sur la blessure mettant à nu
une vulnérabilité ancienne : l'élaboration du silence. Cette
marge, lame récidivée dont aucune courbe ne se dessinait à
l'horizon. « Comme on porte une parure. »* (MV, 158)
- [5] *CYCLIQUE DÉNUEMENT* (MV, 161)
- [6] Dans les annulations ou les nudités une permanence des
aveuglements ; / le subversif tente l'éclat (MV, 164)
- [7] *Ils éprouvent un désespoir sexuel* / Une / nudité héréditaire
remonte à l'orgasme (MV, 187)
- [8] « elles n'auraient pas peur de la nudité » (MV, 239)
- [9] LA NUDITÉ COMME APPARAT (MV, 267)
- [10] NUS / dans la distance (MV, 273)
- [11] corps / une parole meurtrière / dans l'ébloui de la terreur / qui
nous dénude (PP, 315)
- [12] [...] – l'œil en cela est objet dénué de paupières. il est la force
qui pénètre et possède sans doute en dynamique progressive ou
régressive l'« histoire » dont il est fictivement question –
[...] ⁶⁷ (A, 319)
- [13] [...] la majuscule s'absout, la métaphore se dénude et le nom
s'absente, la fiction ne coïncide plus à la loi qui la désintègre
en la semblant élaborer dans sa « déchirure » nécessaire... [...] (A, 321)
- [14] Le corps nu dans l'ombre qui le cerne à plusieurs reprises.
C'est la césure du souffle. Alternativement la lumière vient
dans le voile noir du corps vierge : une parole liquide tel un
miroitement où s'absente le geste de l'autre, en une alternance
réitérée. Un souffle, une voix à peine constituée malgré sa
ponctuation, passerait de soi à soi dans la contemplation
impossible. (A, 323)
- [15] Dans la parole une soustraction s'opère, enchevêtrement du
discours des acteurs éloignés dans le face à face. Disparaissant
Hérodias c'est la chambre noire, les luminosités des
vêtements et celles des mots tombent jusqu'à l'effacement –
Éclipse d'un reflet quand les CORPS à mesure de se contempler
se joignent, et c'est le début de l'irréversible tournoiement

⁶⁷ Impossible en pareil cas de donner dans sa totalité le fragment : manière de long
paragraphe (il s'ouvre sur un alinéa) dans lequel alternent tirets cadratins et points qui
n'appellent aucune majuscule à la « phrase » conséquente (elle « s'absout », cf. citation
suivante). Les citations à suivre qui s'ouvrent et/ou se ferment sur [...] indiquent cette
impossibilité.

- mortel : le retour à la nudité de l'air : à la disparition sacrificielle. (A, 324)
- [16] [...] Une confusion de PERSONNAGES occupe une scène alternative. L'espace est nu : quelque scène de violence peut s'y produire et surgissent les paroles non encore élaborées. [...] (A, 329)
- [17] [...] Dans la désincarnation et la crainte, ils marchaient encore : les rues restent le seul point de repère, dans leur luminosité donnée un instant. Une voix s'est élevée qui se dédouble, mettant le corps à nu. Ils ne se doutent de rien. [...] (A, 329)
- [18] On penserait aux supplices incisifs ponctuant les œuvres de Georges Bataille⁶⁸, à l'organisation des démembrements, au corps réduit à sa nudité de démultiplication charnelle. (A, 336)
- [19] Une incision permanente dans la discontinuité d'une présence réduite au point le plus extrême. De même, l'écartement des termes donne une corporéité au déportement du texte : / c'est la nudité obscure – la dénégation et la violence (A, 336)
- [20, 21 & 22] la réflexivité récidive l'abstraction : une accentuation sans défaut, sans relatif – Corps morcelé // où une déperdition grammaticale a trait à une nudité saccadée qui tente de se dissoudre en permanence / passage / du dénuement à la nudité qui pourrait, si ce n'était l'incision de la langue – engendrer sa « restitution » (A, 338)
- [23] [...] Une nudité se dédouble de manière constante au cours du texte, de sa portée fictionnelle et pronominal, là où les personnages jouent leur souffle : l'engendrement du corps et celui du texte auront-ils lieu... Respiration mise en demeure de « chance ». (A, 339)
- [24] C'est l'éblouissement inverse dans lequel se déchire celui pour lequel la « pauvreté » se surajoute à la nudité de l'obscur dans un degré multiple. Emploi de métaphores distinguant cette double séclusion, que l'état de surplus a instaurée : / « – un / Linguet à fin d'ornement pour un cliquet – » (A, 345-346)
- [25, 26, 27, 28 & 29] LA NUDITÉ ET LE DÉMEMBREMENT DE LA LETTRE // *Le corps* / il chercherait à transfigurer la nudité du corps par la nudité de la lettre, sa désarticulation, ses métamorphoses de la capitale à la lettre minuscule, dans le cadrage de l'S capitale et point d'interrogation doublement inversé. / *la nudité de l'os*, la fragmentation et le nu tendent à la transparence de même que la syntaxe à la dissolution : le corps est comme pris dans un anonymat précis qui le menace,

⁶⁸ Ma lecture est consciente de ne pas explorer ce qui, de la nudité chez Anne-Marie Albiach, trouve écho (correspondances comme divergences) à l'horizon de la nudité totale chez Georges Bataille : cela nécessiterait une autre étude...

feuille blanche et mur : *ce* qui prendrait la main de celui qui écrit ; serait-ce la formulation « Est-ce » tendant vers l'S ou le point d'interrogation enfermé dans un carré, mur quatre fois récidivé. (A, 349)

- [30, 31 & 32] l'absence dans la voix se joue plusieurs fois. Comme la note dans la peinture déjoue la fixation de la couleur, à plusieurs degrés. le blanc est mis à nu ; *le corps pansé de près de bandelettes odoriférantes* « le lied perce un corps nu que dévore une broderie » la menace perpétuelle oscille avec la nuit. Elle se tient dans le passage / remontent aux lèvres les répétitions anciennes du dénuement. [...] (A, 351)
- [33] La nuit « *dans ses lambeaux révolus* » renouvelle leur trace de dénuements. (FV, 363)
- [34] l'épreuve convulsive se faisait urgence / meurtrière de la perception / le corps se revulse / transe si ce n'est la lumière dans / une permanence qu'elle évoque / qu'elle perçoit au passage / la peur nudifie ses traits sur la page dangereuse [...] (FV, 377)
- [35] « Une nudité nouvelle, laissant tomber / les vêtements les plus flous dans l'incandescence des artères » (FV, 392)
- [36] elle tremble devant leur nudité ; nos paroles divergeaient dans un écart, le dernier mot au jour incertain / ce qui oscille (FI, 407)
- [37] De toutes parts surgissent les traits où une voix proche de l'incantation. / Lame, dénuement obscur, elle s'absente dans la mutité, étrangère au point infime. / Dans leur enfance, les poignets bleus ; / « *le lait des générations* » (FI, 411)
- [38] l'immobilité s'astreint / elle déjoue une altérité et le regard de l'autre se joint à cette élaboration. / au cours des années, les éléments d'un terme pervers. / Telle recherche nudifie un temps indéterminé et altère une récidive, les gestes dorénavant. (FI, 412)
- [39] Un corps illicite, la nudité dans la respiration. / *Ils* / désormais dans la rumeur. (FI, 413)
- [40] dans la langue / gestes mis à nu / l'ordre (FI, 441)
- [41] l'espace dénude (FI, 443)
- [42] la légèreté / aléatoire / angle nu (FI, 483)
- [43] La langue étrangère dans les indices – Un meurtre articulé – Préposition du sens : la nudité – les nomenclatures de l'enfance, yeux fermés. L'éblouissement aride – termes seconds – perspective dorsale – le mot donne l'ascendance – Une théâtralité de l'alphabet – (AP, 491)
- [44] double trahison / elles s'assignaient au mutisme / le sang répandu : puberté ou crime / leur nudité excède les contours (DM, 513)

- [45] donne au premier déchaînement / sa lueur / nudité – du regard (APV, 517)
- [46] proximité des verbes / au premier déchirement / sa lueur / nudité / elle dit son incapacité / à renouer avec l'indistinct (APV, 518)
- [47] la mémoire mise à nu se redit – / « usage des extrêmes » (CL, 543)
- [48 & 49] les yeux fermés nature / elle précise l'écart / il parle de nudité – / jonctions / limitrophes / violence et parcours // une paralysie partielle (du verbe) / mise à nu de l'écart – (CL, 552)

5. *Le C(h)œur : nu(e)*

« Une lettre se détache de notre nom et nous ne sommes déjà plus⁶⁹. », écrit Edmond Jabès dans *Aely*, en épigraphe à la partie titrée : « L'avant-livre, III ». ...Difficile de ne pas songer à ce qu'il advint du *h* final – la lettre du souffle – au nom d'Albiach orthographié Albiac sur la couverture d'*État*⁷⁰, à sa parution en 1971 au Mercure de France. Au moment même où elle offre au public son premier livre majeur, l'auteur qu'elle ne cherche pas à être s'en retire, se dissout avec la lettre absente. Sept ans plus tard, elle confie dans un entretien accordé à la revue *Action Poétique* : « le texte, je le voudrais libéré de toute appartenance, et à la limite ne pas le signer⁷¹ ». Ce qui se joue, là ? Précisément ce que fait l'œuvre albiacienne : *se silenter* – on me pardonnera le néologisme – en opérant. Opérer le silence.

On se souvient que le texte initial d'*Anawratha*, « Loi(e) », dialogue avec l'*Aely* de Jabès : méditation sur « la mémoire de la lettre⁷² » ; sur l'*e* « paupière⁷³ » de la loi(e) ; sur « la majuscule [qui] s'absout, la métaphore [qui] se dénude et le nom [qui] s'absente⁷⁴ » ; sur « “il” » et « “elle” dont le *e* propose l'aléatoire abstraction, la division en (quatre) lettres de son volume⁷⁵ », le texte d'Anne-Marie Albiach est tout autant

⁶⁹ Edmond Jabès : *Aely* [1972], dans *Le Livre des Questions*, 2, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1989/1997, p. 341.

⁷⁰ La couverture est reproduite en p. 25 du *Cahier Critique de Poésie* sus-cité.

⁷¹ Anne-Marie Albiach, entretien avec Henri Deluy, Joseph Guglielmi et Pierre Rottenberg, dans *Action Poétique*, n° 74, juin 1978.

⁷² CC, A, « Loi(e) », p. 319.

⁷³ *Ibid.*, p. 320.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 321.

⁷⁵ *Id.* La mention des quatre lettres renvoie à ce que dit Jabès des quatre lettres du « nom imprononçable » de Dieu (dont *Yaël*, *Élya* et *Aely* sont autant de variations/permutations), par exemple au chapitre « *Cinquième approche du livre* (J.H.W.H. ou le nom imprononçable) », *op. cit.*, p. 400-425.

une lecture de Jabès (ou le *elle* une lecture du *il*) qu’une lecture de sa propre écriture, une lecture d’*elle* (et je songe à *El, ou le dernier livre*, qui succède à *Aely*, sur lequel se referme *Le Livre des Questions*). Ainsi va et vient l’œuvre : de *corps* à *cœur* ; de *cœur* à *c(h)œur* ; de *loi* à *loi(e)* ; de *il* à *el(le)* et inversement (« Du féminin au masculin, le corps parcourt le texte dans sa pesanteur inversée, menacée⁷⁶ – ») ; mais encore, à poursuivre le dialogue avec Jabès : de *il* à *île* (« *Il* et son féminin *Île*⁷⁷ »).

En somme : de *nu* à *nu(e)*. Ou de *nu(e)* à *nu*. Ce que dit autrement la citation de Roger Giroux à l’initiale de « ... Où la forêt est la plus sombre », dans *Mezza Voce* : « *Puis déshabille l’image / de mon corps à venir*⁷⁸ ». Cette nudité attendue, à venir, rêvée, je la lis dans le nom absenté, défait, où ne restent que les lettres prononçables de l’impératif impossible : AMA, *aime* !

⁷⁶ CC, A, « La déperdition de “chance” » (sur *Le Drap maternel ou la restitution*, de Claude Royer-Journoud), p. 338. Le passage suit immédiatement celui-ci : « – Corps morcelé // où une déperdition grammaticale a trait à une nudité saccadée qui tente de se dissoudre en permanence / passage / du dénuement à la nudité qui pourrait, si ce n’était l’incision de la langue – engendrer sa “restitution” ».

⁷⁷ Edmond Jabès : parole n° 1, *Récit*, dans *Le Seuil Le Sable*, op. cit., p. 331.

⁷⁸ CC, MV, p. 187.

Rémi Bouthonnier
Une étude linéaire
de « Distance : “Analogie” »

I

Dans le livre *Mezza Voce* d'Anne-Marie Albiach, le titre de la première section – « Distance : “Analogie” » – pose d'emblée la question du savoir. Pourtant, même si le second terme évoque une citation de Claude Royet-Journoud qu'on retrouvera quelques pages plus loin, les nombreux guillemets insérés dans le texte offrent davantage une *vocalité* qu'une référence précise. Cet écart à soi participe à la fois de la substance éthique et de l'ouverture lyrique, dans un objet qu'elle veut confondre – c'est là *le comble de la fiction* – avec une diction vivante. Ainsi distance et analogie formeraient un couple de complémentaires liés et séparés par une juxtaposition dont la typographie serait l'instrument et l'emblème, les deux-points produisant une sorte de gravitation. Condition pour qu'il y ait souffle et monde, la distance précéderait l'acte, et l'analogie serait la venue de la relation dans ce vide offert. La rétractation du dire en sa pure possibilité déploie une architecture aussitôt désintégrée dans l'énergie-page. Cette tension entre une réduction symbolique fondatrice et la potentielle annulation de l'ordre qu'elle institue est en un sens *tout* le geste albiacien. Quelqu'un porte un discours : la distance n'est pas seule – mais, est-ce en premier *l'acte* ou la *disponibilité* ? Cette question, celle de l'origine, gît au cœur de cette écriture comme l'un de ses tourments.

Dans l'exergue – « on va plus loin que la ligne arrêtée un jour au bord du sol » – dont l'auteur – Pierre Reverdy – n'est pas divulgué – la *ligne*, suggérant toute limite que pose contre soi le monde, rappelle aussi l'ultime *arrêt*, la mort. Dès lors, la phrase recèle un désir de dépassement suprême inhérent à la vie. Avant même que le texte commence, la nuance côtoie la passion, ce que le titre *Mezza Voce* suggère à sa manière : à mi-voix, mais dans l'intensité du chant, dans une perspective déjà *chorale*. Et cette *voix*, dès qu'elle s'engage, se trouve prise dans un réseau qui retient sa force :

Dans le pouvoir de ses données géométriques, il l'avait peut-être instituée dans la transversale de l'irréversible. Le *BLEU* oculaire en serait la résultante, transmis par des impressions rétinienne et mémorielles.

Ce qui est ressenti comme un « pouvoir » (peut-être au sens magique du terme) formule aussi la contrainte des « données », terme technique ici révélateur d'une acceptation du réel. Dans cette première phrase du texte, le pronom « il », acte auto-référentiel du langage, le lecteur en accomplira immanquablement une condensation subjective. Qu'il s'agisse d'un référent biographique, d'un personnage fictif ou d'une instance divine, la mystérieuse opération qu'« il » accomplit s'inscrit dans la verticalité d'une *institution*. L'autre pronom-énigme, ce « l' » féminin, peut désigner la distance, l'analogie, la parole, ou bien une femme, donc l'auteur elle-même. Si aucune identification n'est possible, c'est que l'emporte encore la *disponibilité* sur toute intention, tandis que le « BLEU » associé au « mémoriel » engage une perspective narrative. Comme dans la lettre à Jean Daive de 1968, nous retrouvons, au début de ce livre publié en 1984, des chiffres traités en *systèmes* ou plutôt en *états* :

Ainsi de *Deux*, le rapport se réduisait dans une condensation corporelle à UN : tel ce dialogue intermittent duquel des bribes leur parvenaient, ponctuations dans les instants qu'ils percevaient en discontinuité,

Cette lenteur à voir venir la ligne de tel horizon dans une densité respiratoire liée aux mouvements divers, à la fois lents et rapides alternativement. Si le corps se divisait en *Deux* projetant dans une mémoire le chiffre TROIS d'un constat de *désir*, l'élocution en prenait son ampleur dans la distanciation, la liberté des articulations mise en jeu, poignets et chevilles, fixés dans l'édiction d'une Loi qui se mettait enfin à jour et appliquait ses propos dans une déperdition d'un temps devenu *tactile* : *Mémoire* :

(...)

jour au cours duquel ils perpétuent la négation de la distance et prodiguent l'exacerbation de l'Écart :

une *Jointure* ;

La particularité graphique du « *Deux* », avec sa majuscule en italique, suggère une instabilité : ou il implose en unité, ou il s'ouvre en devenant la plénitude ouverte du « TROIS ». S'il y a fusion du « deux » au « un », ce « constat de *désir* » du TROIS suppose une altérité. Une éthique de la relation s'esquisse, même si tout en accuse l'urgence et la fragilité. Le « *d* » de *désir* étant en italique, on en conclut une parenté du « deux » et

du « désir », livrés à une « discontinuité » essentielle pour comprendre la circulation entre les trois chiffres (comme le figure ce décrochement de la prose en pleine phrase, ainsi que cette virgule qui s'y suspend). Le travail d'Anne-Marie Albiach, malgré son apparence *technique*, reste une écriture du sujet autant qu'une « distance » creusée sur l'emprise, une *différence* qui conjure les fatalités circulaires. Aussi y a-t-il la « lenteur » et « l'Écart » sur lesquels se termine ce texte – écart qu'on verra plus loin « à la recherche d'une voix ». Ce mot, tant utilisé par l'auteur et ses contemporains, se trouve éclairé dans une autre section du livre, par une proposition où on reconnaîtra l'italique du « d » :

l'écart amplifie le *Discours*

« la tension prend
figure graphique »

L'écart « graphique » rejoint une objectivité qui n'est pas le discours du monde, mais une relation incluant sa récusation intermittente : « l'élocution en prenait son ampleur dans la distanciation ». On peut dans ce « *D* » ou ce « *M* » entendre Dieu, la Mère, ou toute autre clef que l'inconscient ou l'érudition invoquera – il est plus précis d'en noter le caractère micro-tonal : cette graphie brisant l'intérieur des mots les pousse au bord d'une négation que suspend l'exigence musicale. L'ultime ponctuation de cette prose, un point virgule, interrompt la diction après le renversement de l'écart en « *Jointure* », ce dernier mot insérant une articulation qui ressemble à une cassure. Le texte, avec ses différents niveaux d'interprétation, forme déjà un ensemble de voix qui se répondent.

II

« LA NUIT », deuxième texte de la section, porte en exergue une citation : « Ils ramenèrent au jour hors des sépulcres de la terre des trésors ensevelis... » Cette fois l'auteur, Novalis, est indiqué. On reconnaît le goût pour la géologie du poète allemand. La référence trouve plus loin un écho :

«
un sentier d'où naissent des légendes germaniques
»

Au-delà du lieu-dit de l'image, cette place étrange des guillemets, ces forges de la terre et de la mémoire suggèrent le surgissement de l'imaginaire au cours du chemin, c'est-à-dire du discours. Là gît la violence d'une *nature* justement chère au romantisme. Si on la considère à juste titre un écrivain éloigné, voire opposé au romantisme, Anne-Marie Albiach le rejoint en ce qu'il a de plus légitime : la reconnaissance d'un effroi face à l'infini. De nombreux mots comme *arbitraire*, *pulsion*, *antécédent*, seront sous sa plume des figures de l'immaîtrisable. Son souci de *littéralité* nous situera en ce lieu où se dit à la fois réduction objective et élan lyrique, fiction et instant vivant, exactitude et désarroi. Ce « sentier » symbolise aussi quelque chose d'une magie à laquelle elle s'interdit de s'adonner : ces effractions de l'archaïque ne prendront jamais l'aspect d'une fiction nostalgique, ni d'un chaos éruptif – elles apparaîtront comme des failles, des fragments de mémoire ou d'image, les tourments d'une généalogie. Après l'exergue, le début du texte ressemble à un geste violent, puis se déploie la page albiacienne :

mouvement

elle écarte

vers l'ouverture

*monte à l'image centrale
de l'encadrement*

*lignes en verrière :
une rosace*

excède la composition :

*« nappe d'eau à ses pieds »
la transparence d'une porcelaine dans le linge*

CE QUI ENSERRE LE COL : UNE CHAÎNE :

les

personnages comme des sources :

LA GÉOMÉTRIE DU GESTE ÉLABORE LA GÉOMÉTRIE
D'UNE CHARPENTE

L'acte d'écrire s'impose par cette réduction qui le rend efficace : tel un coup, le mot « mouvement » lance la scansion. On entend le sens

musical du mot « ouverture », ce qu'« elle écarte » étant aussi ce qui nous sépare du chant. Voilà l'exemple d'une écriture à la fois abstraite et opératoire, distanciée et vocale, blanche et charnelle. La mystérieuse « image centrale » qui exige une « montée » est dérivée dans les « lignes en verrières » qui nous placent dans un édifice en même temps qu'elles figurent le poème en train de se déployer. Ces « verrières » qu'on trouve dès les premiers textes, dans les années 60, expriment froideur et coupant, transparence et fragilité, écran et reflet. Alliant l'artifice, le géométrique et le sacré, la « rosace », moteur énigmatique du poème, a quelque chose de mystique alliant l'obscurité et la lumière. Difficile d'exposer la circulation de sens entre ces fragments qui semblent tous à mettre en rapport – on le voit à la multiplication des deux-points : ainsi la « nappe d'eau à ses pieds » comme « la transparence d'une porcelaine dans le linge » renvoient à l'éclat des « verrières ». Le rapprochement purement esthétique porte lui-même un sens dans son refus, précisément, de produire un sens. C'est pourtant une succession étrangement riche sur les plans sensible et symbolique – chacun de ces fragments désignant l'acte poétique. Je crois qu'on peut parler, dans un sens noble, d'un certain *précieux*. Anne-Marie aime ces images, elle semble n'avoir d'autre goût que de les disposer de manière visuelle et chorale. Et c'est l'épreuve du temps, de la réécriture, qui fixera ces objets jusqu'à leur plus haut degré d'intensité.

Dans le fragment en capitales, on atteint un point critique. La cruauté dans la fiction, écho d'une blessure intime autant que politique, fait corps avec le « geste dévorant » d'écrire. Mais l'art jamais ne sera aussi violent que la vie. Là aussi, entre interdit et défoulement, la « mesure » n'est pas seulement « l'excès », mais une exigence d'intensité *et* de retrait. Comme ailleurs dans ce livre, où se trouvent des « corps immobiles et transpercés », des « portes arachnéides », des « couteaux sous la plante des pieds », cette « chaîne » qui « enserre le col » évoque un emprisonnement, une torture ou un esclavage. C'est une image extrême de l'être comme de l'art poétique. Une pointe ne cesse d'éclater cette écriture qui s'invente à partir de deux nécessités contradictoires : l'exactitude, c'est son éminente *responsabilité* – et sa remise en cause radicale en laissant s'exprimer la *pulsion* qui la conçoit et la déborde. Cependant la « chaîne » pourrait s'identifier à un bijou et cette ambivalence – nous verrons plus loin l'importance de la « parure » – participe de l'économie *limite* de l'image. La lecture simultanée des deux sens projette une scène subliminale de soumission sexuelle, cette ambiguïté signant typiquement le geste albiacien.

Dans la « fiction pronominal », les « personnages » sont les véritables « sources », ils engendrent le texte autant qu'ils sont par lui générés, ce qui fait que le *geste d'ouverture*, qui devient celui d'une esthétique, porte en lui-même sa « géométrie », élabore « une charpente ». C'est la page, enfin dite à elle-même. La fin de « LA NUIT » allie cette mathématique à la musique et à l'image :

*Architectural et blanc. Dans la structure
au quadruple reflet*

telle fissure vers la mer : une géographie

*le long des piliers :
un carcan laisse apparaître la pointe*

De bleu ascendant légèreté du support

*au sol un encerclement musical où
se croisent deux lumières*

Jamais page n'aura été traitée à ce point en *espace*, tel un vide sur lequel vont évoluer les « données » – donnant l'impression d'une superposition, d'une simultanéité plutôt que d'une succession linéaire. Le texte élaboré dans un souci « architectural », donc prémédité, se reconnaît simultanément « blanc », dans une indétermination. La solidité d'une structure est comme assimilée à son absence totale. Il y a là quelque chose de *quantique* : d'un côté la disponibilité pure de l'origine – de l'autre l'oscillation affolée de l'aiguille – et ces deux choses n'en font qu'une. Je vois encore la page dans la « structure au quadruple reflet », notre commentaire reconnaissant ici comme ailleurs une ouverture infinie qu'il ne peut qu'amoindrir. La métaphore albiacienne, sans nous déloger du réel, laisse une large part à la mémoire et à l'imaginaire. La « géographie » ainsi n'est pas une appartenance, mais une notion *quadruple* qui joint l'enracinement et la migration, l'arrachement et la pesanteur, avec le désir de s'affranchir de ce qui ancre la diction dans une référence trop sûre. En même temps, rien n'en est plus éloigné que, d'un côté, une écriture adonnée à la pure fluctuation, ou, d'un autre, une pratique dépassionnée et conceptuelle : ce sont bien, sous forme d'exigences, la brutalité et l'abstraction *nécessaires* qui constituent ce vertige issu non seulement de l'extrême sensibilité de l'auteur, mais du

mouvement de l'époque, qui tend à la gnose. Malgré les « blasphèmes » et autres figures de transgression qui parsèment ses pages, elle confesse plus loin, dans son langage elliptique, un parti pris plus *réaliste* – voici cette ligne, qui semble un condensé du fameux *savoir* de René Girard :

SACRILÈGES ET SACRIFICIELS : Ignorants

Nous progressons dans ce lieu qui ressemble de plus en plus à un temple. Les « piliers » soutiennent cet espace où nous rencontrons de nouveau un instrument de supplice, le « carcan ». La « pointe » figure la Loi. La diction cependant *s'allège* aux lignes suivantes, par un trait qu'on retrouve souvent dans cette œuvre : une alternance contrastée entre l'expression des plus lourdes contraintes, voire des mutilations, et celle d'élan sensuels, spirituels, *d'élévations* pourrait-on dire : « *De bleu ascendant légèreté du support* ». Les deux dernières lignes *tremblent* ces différents aspects en une formulation baignée d'un interdit – « au sol un encerclement » – portant cependant l'idée de rencontre – « se croisent » – avec encore la notion de géométrie. Lorsqu'on tourne la page, accomplissant ainsi un rite sacrificiel, on retrouve *l'écart* qui permet ces mouvements :

III

L'ÉCART

*Ils ressentaient comme une meurtrissure
cette faute dans le temps, et la voix insistait
sur la blessure mettant à nu une vulnérabilité
ancienne : l'élaboration du silence. Cette
marge, lame récidivée dont aucune courbe ne
se dessinait à l'horizon. « Comme on porte
une parure. »*

La « fiction pronominal » organise l'identification envers un personnage, ici envers un groupe, en même temps qu'elle produit un « écart » avec ce qui s'énonce, et permet une infinie modulation. On pense, lisant la première phrase, à la Genèse, à la prise du fruit, première « blessure » et archétype de la « faute ». L'expression « dans le temps » la situe cependant dans un processus historique : nous pouvons voir cette *chute* en toute société humaine. Un abatement pourrait nous envahir – mais s'ils identifient cette « faute » à une « meurtrissure », c'est qu'ils en

prennent conscience, se donnant une chance de la dépasser. La « voix » qui le révèle est-elle prophétique, voire divine ? Elle porte en tout cas quelque chose de salvateur, car cette « blessure », au lieu de se réverbérer en violence, nous amène à *la mise à nu d'une vulnérabilité ancienne*. D'où l'importance de ce qui paraît d'abord contradictoire : « l'élaboration du silence ». Ce récit décrirait comment ce *groupe* surmonte ses mécanismes de violence, vers une progression *spirituelle*. La « marge » représente une autre forme d'écart. C'est tout ce qui côtoie l'écriture et, distinct d'elle, constitue son dehors, donc son épreuve et sa fragmentation – c'est le blanc laissé à la respiration, au commentaire – le bruit du monde mais aussi l'espace d'imprécision, la fameuse « marge d'erreur ». Cette « lame récidivée » ne cesse de surgir – ce vocabulaire juridique nous ramenant par ailleurs à la « faute ». Même si cette « lame » en toute apparence désigne une *vague*, on ne peut s'empêcher d'y voir également, peut-être à cause des mots « blessure » et « récidive », la lame d'un couteau. Cette indécision exprime au mieux sa puissance multiple et obscure. Frontière autant que limbe, liberté autant qu'erreur, écart de conduite, précipitation dans le crime – cette « lame » nous rapproche de ce qui anime et déchire cette écriture : on ne peut saisir cet *écart* qui fonde et déstabilise, puisque, si conceptuel, si volontaire fût-il, il échappe à l'esprit, étant l'acte aveugle d'une mise au monde.

La narration se clôt sur une curieuse alliance de l'absence et de l'ostension : « aucune courbe ne se dessinait... *comme on porte une parure...* » Anne-Marie est fascinée par le mot « parure ». On y a vu un trait féminin – certes – mais si l'on se tourne vers le sacré, cela apparaît un attribut aussi bien masculin. Le mot vient du latin « parare » qui engendre les idées de préparation, de prévision, de protection qu'on retrouve dans les verbes « parer » et « préparer ». Investi d'un pouvoir, cependant parfaitement inutile, ce bijou ou vêtement porte un attrait sensuel et magique excédant la logique, à tel point que les guillemets eux-mêmes sembleront *orner* la lettre. L'écart avec soi, la possibilité de silence, la parure victimaire qui devient figure du meurtre et permet de le dépasser, oui, si nous portons la gratuité de ce signe, il figure aussi une conscience accrue, un deuil de l'archaïque et son transfert en objet de *plaisir*. Le bijou, figeant une violence en beauté, condense un *charme* qu'Anne-Marie identifie à la poésie et au théâtre, eux-mêmes transpositions du sacrifice. La parure permettant par ailleurs d'assouvir un double désir d'être exposé et dissimulé, ce parfait pendant d'une circoncision, ce « supplément » concrétisant ce qui manque nous le fait vivre *en le portant*. Cela explique le formidable excès que l'auteur avoue dans cet oxymore : *la nudité comme appareil*. La parure est sœur de

l'écart qui, à l'origine de l'écriture et de la Cité, ne cesse d'être réitéré en esthétique.

IV

Les pages suivantes, sans titre, reprennent la scansion dynamique des *vers* distribués sur la page, accentués diversement par les capitales, les guillemets et l'italique – trois *graphies* qui agissent comme un code ajouté au langage, et qu'on trouve réunies dans le premier fragment :

« ALPHABET *ou simulacre* »

« échapperons-nous à l'analogie »
dans les espaces conjugués
de leur longueur
dans le *sang* immobile

LES IMAGES : *sa manière*
en discontinuité

« nous mène à cette constante »

GESTE DE LA MAIN AU VISAGE ;

IL A EN QUELQUE sorte rejoint

l'inscription
d'une
trajectoire

« l'innocence »

Le *sang* figurant la lignée, la passion, la force, son *immobilité* signifierait la constance héréditaire, voire l'enlèvement dans nos histoires de vengeance et de filiation. Conflit et lien, outrage et réparation, ce *sang* reste pourtant le liquide qui bat dans les artères – aussi cette immobilité aura quelque chose de douloureux et de mortel. Le possessif « leur »

qu'on peut identifier au « ils » du texte précédent suggère une présence, comme ailleurs dans le livre, de ceux qui parlent, écrivent, cherchent – qui sont donc, apposés ou opposés, les frères d'Anne-Marie. On découvre ensuite une scène archaïque – « GESTE DE LA MAIN AU VISAGE » – dont on ne sait s'il s'agit d'une ingestion, d'une caresse ou d'un attentat – mais la « trajectoire » du personnage – devenu masculin – s'apaise dans le dernier terme, « l'innocence », qu'on peut encore rattacher au Jardin de la faute. Ainsi revient *l'origine* :

MÉMOIRE ;

l'origine qu'elle porte dans ses membres :

aveuglement diurne

« de par une force qui leur est extérieure »

Si tu intériorises ce
parcours,

dans les couleurs que
tu juxtaposes

sur ta « poitrine »

: l'avidité
défiera les lois

l'ultime est
devenu premier

La fiction pronominal expose le corps – *qui contient l'origine* – dans une conjonction des temps – d'énonciation, de lecture, d'existence – débordée par « l'aveuglement diurne » – le verbe alors fait retour à ce centre qui génère l'élan vital autant que l'obstacle mort : l'acte d'écrire, comme l'existence, *actualise* l'immémoriale *Création* qui se déchire. Le pressentiment d'une ombre au cœur de cette lumière est chargé d'effroi – notre travail devra cependant accepter qu'une telle obscurité vient de nos structures. Le « parcours » associe écriture et lecture, histoire universelle

et trajectoire singulière, toute *leçon* du processus – tout ce qui s’avance vers l’origine, ne cessant de l’oublier – aussi est-ce une page particulièrement spirituelle, jusque dans l’évocation plus esthétique des *couleurs*. Comme pour la « parure », il y a chez Anne-Marie Albiach un amour du mystère et de l’ostension – cela faisant signe, par un rappel du *jeu* ancestral et contemporain autour de notre incarnation. La reconnaissance des « forces » permet, sinon de s’en affranchir, en tout cas de n’en pas subir *l’aveuglement*. « Les lois » seraient cette nécessité qui essaie de se formuler. Dès lors en boucle nous éveille ce retour au vif qui émancipe moins qu’il ne redonne souffle aux lois mortes. Ainsi « l’avidité » qui « défie les lois » les refonde et les actualise. C’est le sens de cet *ultime devenu premier* – qui produit un cercle. Mouvement encore exprimé au début de la page suivante :

CYCLIQUE DÉNUEMENT

« Notre espace à présent ne diffère plus, et je transmets cette
“déperdition” nocturne »

à Celui

qui altère vers ce *cercle*

Elles posent leurs pieds
Souples sur la terre en
dépit de CELA qui différencie
sans écho

RÉPIT ;

ils s’absentent
une nuit pleine
« genèse dans la chaleur »

Le va-et-vient qui travaille la langue risque de la dissoudre. Survient un secours dans le démonstratif qui, par sa majuscule, désigne la personne par excellence – le héros ou la divinité – qui « altère » – tandis que revient le *groupe* dans un féminin pluriel : des déesses, des sœurs ou des guerrières « posent leurs pieds » et ce geste, principe de réalité en son recontact avec la « terre », s’accomplit « *en dépit* de CELA », autre

démonstratif mais cette fois fortement indéfini. Un nouveau pluriel figure le retrait : « ils s'absentent », comme si les éléments de ce mini-mythe sombraient dans la neutralité de la page, vers « une nuit pleine », grosse d'un monde – la « chaleur » d'une telle « genèse » étant physique et scripturale. Cette *chaleur* redevient nuit :

NOCTURNE

*odeur obscure ;
marine*

« il reprend son CHANT graphique »

redonnant la voix au paradoxe corporel

Elles composent un territoire dans la transition :

qui s'engendre
« la double rupture
des extrêmes »

dans la disparité
ou le relief de la peur

une notion s'absente
« et le sommeil sur la pierre »

L'élémentaire (plutôt que le naturel) parfume les pages de trouble et de violence. La sensuelle « odeur obscure », mieux précisée en italique, est féminine, maternelle, *marine*. La distance du « il » drape aussitôt la fiction chorale. Le féminin pluriel est-il le même que précédemment ? Du moment de toucher « terre », nous observons ici une inversion, le « territoire » étant suscité par celles qui le foulent *transitoirement*. Une mystique de *l'auto-engendrement* fabrique cette résurgence technicisée de l'archaïque : « la double rupture / des extrêmes » – expression saisissante qui figure l'achèvement comme l'éclatement de la structure duelle. Ainsi revient la « peur », sentiment primaire par excellence – où on peut voir une menace excessivement intime, l'intrusion d'une mère agressive. L'alternance – ou l'enlacement – entre violence et abstraction

– poursuit son arabesque : les deux dernières lignes, avec la citation de Claude Royet-Journoud, « opèrent une coupure », sans qu'on sache quelle « notion s'absente ». C'est le sommeil, un « répit », mais aussi une profondeur mémorielle qu'on retrouve dans la page qui suit :

*« Dans ta mémoire un
arbre habite »*

laissant place à l'image

la proximité des destructions de “structure”
projette le Geste et le Regard,

d'un dialogue où
les éléments prennent notion

*Afin d'évincer le jour
l'engendrement des objets*

Cette page, dans une forme de pause, met en évidence « l'engendrement des objets ». « La proximité des destructions » exprime à la fois un danger et une source. Et c'est dans ce « dialogue » entre l'aspect destructif et la fécondité d'une opération complexe, mais infalsifiable pour ainsi dire – c'est dans ce double mouvement que « les éléments prennent notion ». Alors se détache la parole de son fond volage et meurtrier. Pourquoi vouloir « évincer le jour » si ce n'est qu'il produit « l'aveuglement » ? Ce « dialogue » introduit dans l'écriture un principe d'altérité dans l'économie violente qui la menace. Une telle opération n'est pas une fuite du réel, mais un décollement d'avec cette matière pure, lumineuse, qui en est la puissance de mort. Ces « objets » forgés par l'écriture, nous y voyons aussi ceux de notre industrie, comme l'indique l'auteur qui pose, plus loin, cette mini-ode sous forme de constat, sans qu'on sache s'il s'agit d'un éloge, d'un dépit ou d'une *passion* :

on ne saurait se passer d'eux
LES OBJETS

Ce goût pour l'artifice, certains poètes, comme Baudelaire, s'en font les officiants par une attirance à la fois archaïque et ultra-moderne. Qu'il soit artistique ou industriel, l'objet concentre en effet dans le dernier-cri une très ancienne idolâtrie. Dans cette conjonction assumée, voire recherchée, ce qui se reconnaît ici est la forme de simulation que reste la quête la plus authentique :

une multiplicité de "masques"

« *et le corps prend feu* »

antérieur :

ligne verticale

dans la fragilité théâtrale de son opacité

première blessure :

elle intensifie les interdits régressifs

de *déplacements* visuels

Dans les annulations ou les nudités une permanence des
aveuglements ;

le subversif tente l'éclat

Une figuration paroxystique de l'écriture – avec une citation encore de Claude Royet-Journoud – « *et le corps prend feu* » – déchire ses « masques » en ce suprême aveu : son lien ironique avec le mensonge. La « verticalité » de nouveau apparue délivrera-telle de ce cercle infernal ? « La fragilité théâtrale de son opacité » imageant autant l'économie du chant que les stratégies de l'être, c'est dans cette contradiction qu'un principe de réalité ne cesse d'œuvrer. La parole côtoie une barbarie dont elle nous sépare. Nous retrouvons la « première blessure » à côté des « interdits régressifs » que le personnage féminin « intensifie ». Ces opérations d'écriture, forgeant une critique de la maîtrise et une remise en acte du risque, oscillent entre deux pôles : d'une part, le lien ouvert, le devoir d'exactitude et de relation – d'autre part, la reprise de l'affect et de l'énergie, l'irresponsabilité native du cri. Ce sont deux *principes de réalité*, deux principes de vie et de mort. Régression, mais aussi retrait –

élan vital, et délicatesse – distanciation et violence pure. Cela se rejoint et se déchire à la manière de lèvres qui s'ouvrent, son élucidation se découvrant en butte à son oscillation originaire. L'affaire se complique, mais s'explique, d'être une réécriture, pour paradoxalement *toucher au plus nu*. Ainsi comprend-on, en notant l'expressivité du rejet, « Dans les annulations ou les nudités une permanence des / aveuglements » : un principe de surexposition rend problématique le maintien d'une vulnérabilité. C'est alors que se trouve assumée cette ardeur lyrique : « le subversif tente l'éclat ». La première séquence de *Mezza Voce* se termine par cette proposition qui fait jonction avec le titre suivant. En cet endroit, le souci de composition s'attache à *fondre* les parties du texte dans une continuité qui en complexifie l'appréhension. Le titre de la deuxième séquence, « ... LA LUMIÈRE », commence par les points de suspension qui supposent un lien avec ce qui précède – du coup, on peut lire :

le subversif tente l'éclat ... LA
LUMIÈRE

Cette « lumière », qu'on pourrait croire un triomphe du lyrisme, reste contradictoire. L'énonciation, au plus près de ce qu'elle ne cesse de chercher, de creuser, d'interroger, suggère qu'il s'agit autant d'un moteur que d'une menace. C'est pourquoi les textes d'Anne-Marie Albiach forment non seulement des objets poétiques d'une rare intensité mais qu'ils donnent, plus essentiellement, à penser notre archaïque. Son courage et sa singularité sont de vivre ces forces sans céder, d'un côté, à leur invasion, et, d'un autre, au pur arrangement esthétique. Chez elle, la densité rationnelle et l'énergie sacrale s'unissent dans le verbe poétique. Un tel appareil voile cependant la « vulnérabilité » qui seule dépasserait la perfection incantatoire. C'est ce « verbe sacrificiel » qui fait toute la beauté, tout le mystère de cette écriture. Enjeux si profonds, contradictions si réelles, participant depuis toujours et demain encore à la mesure de notre existence.

Et c'est la vocation, peut-on croire, du poète, d'y engager sa vie jusqu'au danger.

Françoise Delorme

L'abstraction et l'épreuve du feu
ÉTAT, une traversée

Une œuvre comme celle d'Anne-Marie Albiach entre dans la langue (en langue avec la langue) pour explorer le langage lui-même. Elle semble rendre compte d'une expérience esthétique qui présente des analogies avec les découvertes faites par la connaissance scientifique de la matière, de ses processus de création, de perpétuation, tout en s'y opposant pour inventer un nouvel espace-temps poétique. Le réel, la langue et le sentiment de soi deviennent une énigme absolue, intimité brute et substantielle de la matière, irréprésentable subjectivité. Les hommes se polarisent historiquement autour de directions et de figurations qui offrent une certaine porosité entre elles, et une proximité entre poésie et science n'a rien alors de tout à fait surprenant. Marcel Gauchet, dans *Le désenchantement du monde*, décrit ainsi ce cheminement conjoint : « *Ce n'est que récemment que la nature s'est réunifiée, en se vidant de présence humaine et d'animation signifiante, mais aussi en se rapprochant, en acquérant présence et consistance d'objet de confrontation. Ni appartenance, ni ignorance, ni familiarité, ni absence : elle est en totalité devant nous, radicalement extérieure et intégralement appropriable. [...] De ce mouvement d'expurgation et de surrection, l'évolution de l'art occidental offre un parallèle aussi exact sur le plan du sensible : l'émotion esthétique désertant le spectacle d'une humanité baignée de nature ou d'une nature imbriquée dans l'espace humain pour s'enraciner de plus en plus ouvertement dans la restitution d'une chair brute des choses et d'une vérité de la sensation antérieure à tout signe, à toute familiarité sentée.* »

ÉTAT, œuvre parue en 1971, peut susciter de tels rapprochements puisqu'elle tente de débusquer une sorte d'énergie motrice et originelle dans toutes les formes illusoirs, en rendant impossibles toute représentation sauf abstraite pour faire apparaître une nouvelle forme d'intériorité qui soit paradoxalement comme extérieure à elle-même, interrogeant à nouveaux frais la notion d'identité. Mais ce livre s'inscrit aussi dans une tradition, habitée par des mythes élémentaires, par un élan mystique qui ranime la vivacité des métaphores en les nettoyant et en les apurant presque jusqu'au sacrifice.

Quittant le monde des formes, de la macrophysique, il faut alors pénétrer plus avant dans le monde de la matière, des forces, des champs, de l'énergie. Pas d'images, du moins rappelant la moindre perception concrète sauf peut-être auditive, des plages de textes rares sans césure

due à une ponctuation. Parsemée dans la page, une blancheur originelle attire même la noirceur des lettres. Et, « pour la nudité blanche de la lettre », qu'est-ce qui serait mieux à même d'évoquer le vide créateur que le vide lui-même ?

La poésie d'A-M. Albiach s'inscrit dans un courant dénommé « écriture blanche ». Usant de la blancheur de la page, elle ne veut surtout plus faire appel à une extériorité sensible sous formes d'images, car celles-ci sont soupçonnées de figer le monde sensible dans des formes fausses qui feraient plutôt écran, si l'on en croit Emmanuel Hocquard :

Chez ces écrivains, (dont Anne-Marie Albiach), l'écriture ne passe pas par le champ de la représentation, de la métaphore. Le récit, chez eux, tire sa pertinence non d'un dehors mais de l'espace qu'il inaugure. Le récit est le lieu d'une lisibilité. La langue, dont il use, devient « carré de sens/devant un monde abrupt » (C. Royet-Journoud, *La notion d'obstacle*), sans échelle de réduction. Les livres de ces écrivains passent, à tort, pour difficiles. Je dirai plutôt qu'à ces livres, **il n'y a pas d'accès du tout**, hors le renversement radical que pose la substitution de la visée **inaugurale** à la visée **cartographique**. Et pour que s'opère ce renversement, le plus simple est de commencer par tout oublier. [...] C'est tout à fait par hasard que je suis un jour tombé sur un petit livre (« L'Anacréon de Bodoni ») [...] ne lisant plus du tout le grec, je ne pouvais rien y comprendre, le livre s'imposait immédiatement dans une toute autre lisibilité, qui tenait plus au papier, à la mise en pages, aux caractères. [...] En parlant d'exemplarité, je voulais simplement signifier que ce livre que je ne pouvais pas lire m'a donné davantage envie d'écrire que beaucoup d'autres livres que j'ai lus et m'a mieux fait comprendre – pour le champ poétique que j'ai décrit, que la première figure du récit, par laquelle passent toutes les autres, c'est d'abord du papier, du plomb, de l'encre et de la ficelle.

Emmanuel Hocquard, *Un privé à Tanger*, p. 56-57.

Refus d'un rapport entre mots et choses, du processus analogique, c'est-à-dire refus d'une part des images dont le pouvoir accrédirait la valeur des représentations qu'elles instaurent, refus d'autre part des catégories qui maintiennent l'idée d'une intériorité et d'une extériorité et par là- même celle d'une dualité, de ce que Hocquard appelle ailleurs « le trafic des doubles ». Albiach semble habitée par le désir de créer quelque chose qui serait le réel seul ou une abstraction radicale, séparant finalement de manière absolue le corps et l'esprit, la matière et son

organisation, les dissolvant l'une par l'autre, l'une dans l'autre et par leurs seuls pouvoirs, pour une unité reconquise.

Nudité blanche, donc. Cette nudité rappelle celle de l'os, sa blancheur, sa solidité structurante, sa plus grande permanence, son invisibilité, garanties d'une sorte d'intériorité. Albiach cherche à figurer une énigme interne, centrale et indivisible du monde, dont les qualités semblent toujours nous échapper et ne pouvoir être dites avec des mots qui apportent toujours avec eux leur poids référentiel. L'évocation de l'os est encore trop imagée, attachée aux formes, aux apparences. Il est tentant alors de pousser le langage dans quelque chose de plus profond, d'antérieur aux formes : la matière même, la lumière ou même l'énergie, à ce qui se joue entre lumière et matière aussi, à ce qui en elles se ressemble et se différencie, aux forces.

En deçà du langage, précédant la relation entre le mot et le référent, existerait une sorte de pré-langage, une sorte de « nombre de la parole ». Si je regarde un poème d'A-M. Albiach, il me fait penser étonnamment aux représentations de la matière, aux images qui en sont faites : champs de probabilité, vide jamais exempt de fluctuations, de turbulences, d'apparitions de trajectoires. Mais ces trajectoires sont des parcours temporels, des traces qui induisent déjà l'idée d'un passé et d'une flèche du temps, d'une transformation en cours; elles ne saisissent donc pas l'instantanéité de la présence du monde à lui-même pour A-M. Albiach :

la trajectoire est la matière autre

Ces trajectoires, représentations déjà fausses, traduiraient cependant plus exactement un aspect géométrique, mathématique, du comportement mobile et complexe de la matière ou de la lumière.

Les poèmes d'Albiach entretiennent une parenté visuelle imaginaire avec les « photographies » des trajectoires de particules sur lesquelles se lisent ordre et désordre, éphémère et permanence, continuité et discontinuité. Ils renvoient aussi à la nécessité de désubstantialiser les mots que rencontrent les scientifiques, devenant alors une possible préoccupation esthétique.

Les habitudes du langage quotidien nous induisent en erreur lorsqu'elles paraissent suggérer, dès que le mot de "configuration" ou de « forme » est prononcé, qu'il doit s'agir de la configuration ou de la forme de « quelque chose », que seul un substrat matériel peut revêtir une configuration. Quand on en vient à considérer les particules élémentaires qui constituent la matière, il semble qu'il

n'y ait aucune raison de les concevoir à leur tour comme constituées d'un certain matériau. Elles sont pour ainsi dire de **pures configurations**. [...] Ce qui se présente et se représente sans cesse à nous dans nos observations, ce sont ces configurations, et non pas des portions individualisées d'un certain matériau¹.

Le désir d'Albiach de créer du réel avec les configurations de la langue ou d'atteindre une pure abstraction sont l'envers et l'endroit d'une position radicale, résolument unificatrice. Cercles, spirales, jets hasardeux, simples reproductions des particules d'interaction, les mésons. Ces figures abstraites, quasi immatérielles, font rêver analogiquement à des géométries symboliques et exploratoires, provoquent certaines qualités des mots, plus particulièrement celles des « mots vides », pronoms, prépositions, etc., lesquels ont supporté des questions fécondes pour Albiach.

Un jeu de lignes abstraites, de différences typographiques, se présente comme un structurant squelette visible d'un monde invisible, déterminé lui-même par ce qu'il érige, pur mouvement de rien :

première *énigme*

brutale de toute
connaissance autre que mouvement

UN DÉVELOPPEMENT GÉOMÉTRIQUE
UNE INCONNUE POSÉE

Étreinte par la suite

Mais, dès qu'il est saisi, l'inconnu est déformé par toute préhension qui le fige et le rend consistant. Les mots en bloqueraient la mobilité fondamentale. Aucune permanence ne semble possible dans les particules élémentaires invisibles de la matière ; d'où peut-être la quasi-absence d'images du réel perçu dans une telle poésie qui désire figurer l'infigurable. Aucune mémoire factuelle ou psychologique, sensible, au travail, plus de passé générateur. Si toute chose est pur mouvement de rien vers rien, même des lignes abstraites d'où est exclu tout lyrisme apparent sont menacées de désintégration radicale par un temps qui ne comporte plus de durée. Le titre *ÉTAT* donne le ton. La première impression est celle d'un déséquilibre, d'un manque d'appui. Le mot

¹ Erwin Schrödinger, *Physique quantique et représentation du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 40.

n'est pas réellement posé, déjà en train de se transformer en autre chose, en un autre état. Le mot « état » renvoie au lexique scientifique, à la terminologie des sciences physiques et biologiques, ne définissant pas le réel comme des formes stables, mais comme une suite ininterrompue d'états nés du « vide ». Chaque état se modifie instantanément et sans cesse en fonction des fluctuations :

Un champ quantique possède plusieurs propriétés qui le distinguent des objets (particules ou ondes) que manipule la physique classique. Tout d'abord, il est étendu dans l'espace [...] le champ occupe fondamentalement tout l'espace [...] par ailleurs, un champ est défini par son « état » ; il peut y avoir des états à plus ou moins grande énergie, des états comportant plus ou moins de particules. [...] Parmi tous les états concevables, il en existe un dont l'énergie est minimale. C'est celui que l'on appelle le « vide ». Même si le terme d'« état fondamental » serait plus correct. Le vide, en tous cas, n'est pas une absence... Ainsi, le vide n'est pas inerte et sans propriétés, mais c'est un ferment bouillonnant de particules virtuelles, vibrant d'énergie palpitante et de vitalité. Au vide, s'opposent les états « excités² ».

Le *É* majuscule du titre *État* devenu italique suggère à la fois la métamorphose et l'oscillation d'un état dans sa structure même, lui procurant une sorte de stabilité paradoxale. Chaque mot est utilisé comme un matériau tout en gardant une force singulière, son sens vient surtout de sa place dans la page et de sa forme typographiques qui suggèrent des proportions, des réseaux indépendants du lexique et de la grammaire. *État* « excité » dans la présence d'un vide qui n'est pas vide, tout semble susceptible de se transformer à tout moment. La seule permanence est le changement, l'oscillation perpétuelle. Le passage du temps - mais qu'est-ce alors que le temps ? ne permet pas à un mot de se poser immobile sur le papier s'il veut pouvoir s'aboucher au réel ou rendre l'expérience que la poète en a, d'où aussi une syntaxe difficile qui tord et détord le texte, donnant une grande mobilité aux rapports, aux interactions entre les mots :

de l'inachevé dans la vitesse de
l'attitude non point fixe
est le point de lien
et dont la
continuité n'est que la répétition de la

² Jean-Pierre Luminet et Marc Lachièze-Rey, *La Physique et l'infini*, Paris, Éditions Flammarion, « Dominos », 1993, p. 93-94.

première	<i>énigme</i>
brutale	de toute
connaissance	autre que mouvement

Albiach tente la mise en œuvre du seul mouvement : tout le reste — les formes — est toujours déjà mort ou pas encore né, scories qui empêchent de voir. Aucune clôture, aucun centre. Plus exactement, il est partout et chaque chose singulière n'est qu'une apparence trompeuse. La quasi-absence du lexique mondain n'est pas un hasard d'autant plus que, dans le recueil précédent, les mots renvoyant à des référents concrets étaient quoique rares plus fréquents. Le titre, *Flammigère*, « qui porte le feu », invitait encore à ne pas abandonner complètement les capitales « perceptions accessoires » qui retiennent l'élan et faussent la pureté des perspectives. Mais c'était donner trop de corps à un monde, il en faudra donc moins encore ! Les mots « souffle » et « transparence » sont légers ou limpides, comme l'air et l'eau ; l'ombre et la lumière éveillent des souvenirs naturels, la nuit et le jour, et les contrastes ensoleillés, harmonieux cependant. La lecture d'*État*, mais plus encore des livres suivants, donne le sentiment d'être de plus en plus exposé à une lumière si crue qu'elle effacerait toute ligne d'ombre et dissoudrait la chair même.

Le « gravier », les « dalles » offrent des paysages minéraux, froids, anguleux. Leur image à peine effleurée est aussitôt effacée. Dans un texte de cent vingt pages apparaissent rarement des manifestations singulières du monde : un arbre, une manifestation verticale de l'eau, la pluie. La mer trace la ligne horizontale : unité et infini tremblent dans la lumière. Un arbre sec élance ses branches sombres et mortes, manifeste la fatale incapacité des mots à transcrire quoique ce soit du réel ou de l'expérience de l'existence. La trajectoire irréversible du temps détruit toute durée et voue toute chose au silence, à la métamorphose perpétuelle de rien en rien. L'arbre sec, structure rendue visible, ne possède pas le pouvoir de créer une parcelle de réel qui permettrait de la comparer à une autre parcelle de réel. Albiach procède à la suppression de la possibilité de comparer, à la dénonciation radicale des illusions du sens et des sens. Il n'y aura pas de printemps par le poème :

la simplicité
nous est-elle donnée le possible de jouir
pour laquelle
l'arbre sec fait différence

Mais il est possible de comprendre ces vers au contraire comme une apologie du langage. Arbre sec, il permet précisément de se décaler du réel, de faire différence : il ouvrirait donc la possibilité d'un retour, d'une

réflexion. Dans le poème, la langue rend visible et sensible à la langue elle-même la jouissance, mais surtout la douleur d'avoir à être conscient d'exister. Elles s'expriment sous la forme exclusive du seul mouvement, cruel. Pourtant, l'arbre sec, dans l'épaisseur du texte, rencontre peut-être un instant quelque indulgence à son égard, mais il est vite renvoyé à son incapacité native :

teneurs
les graphismes

Ainsi l'élan
de convoiter
nous les simulons

refuse les syntaxes

la justesse

du geste

nous forme infirme

Ainsi pour

l'insoupçonnable

sa matière

Le langage poétique s'auto-institue, s'imité lui-même à l'infini. Je finis par employer ce mot, imiter, car je crois qu'il y a malgré tout une *mimesis* à l'oeuvre, au moins dans ma lecture. Je ne sais pas lire autrement. S'il n'exprime plus la concrétude, le poème imiterait ce qui, dans la matière, l'organise : les forces d'interaction. Il ne semble pas entretenir de rapports de parenté symbolique avec ce qui la rend concrète et mortelle parce qu'en permanente mutation. Démarche très désincarnante.

La langue, qui clôt, coupe et sépare, rend les choses impénétrables en même temps qu'elle rend impossible toute unité :

la chute en arête n'existe que dans

Expression d'un incontournable paradoxe : le langage poétique ne permet à l'homme ni d'être dedans ni d'être dehors, et le laisse sans réponse au bord de l'Un inentamé qu'Albiach semble présenter comme originellement extérieur à lui-même :

l'autre
le premier
de la trame sa pureté
une

toutes les évidences lui sont mystère

Aussi, Albiach demande au langage poétique de mouvoir ce mystère, de rendre visible une sorte de pur échange. La langue pourrait être imaginée un peu comme la part « immatérielle » de la matière, (les mésons, particules d'interaction sans masse si je me permets cette analogie risquée qui évoque pour moi inévitablement le mystère de l'existence d'un monde) et devrait essayer de ne pas s'aventurer à croire à un pouvoir d'incarnation des mots :

– signe
logique établir ses cadres

Je l'oppresserai en sa matière
l'apparence peut-être

La tentative est plus ou moins vouée à l'échec de dire « l'insoupçonnable ». Ce mot peut être envisagé dans deux sens différents : soit « invisible » et il renvoie alors à toute une tradition esthétique qui a pour projet de vouloir faire affleurer l'invisible dans le visible aussi bien dans les poèmes que dans les réalisations des arts plastiques; soit « qui ne peut être soupçonné », c'est-à-dire porteur de vérité, qui ne peut mentir, le mot « insoupçonnable » est alors presque synonyme d'évident. « Evidence » et « mystère », si éloignés l'un de l'autre sémantiquement, paraissent soudain singulièrement proches. Mais l'interdit jeté sur les images sollicitant les souvenirs perceptifs exclut toute recomposition interne de ce sentiment d'évidence comme de celui d'énigme. Ce monde hors des mots dans les mots devra être restitué autrement.

L'arbre sec de l'écriture n'offre qu'une structure morte, rigidifiée par le noir des lettres. Arborescence arrêtée, scellée dans une froideur minérale, elle ne peut devenir un processus créateur, ni même le donner à imaginer. Forme fausse, gelée, elle brise tout élan, le fige aussitôt tout en ne retenant pourtant pas de lui ce qui ne change pas : sa permanence, qui est mouvement. Mais, dans le même temps, Albiach propose une poésie extrêmement complexe dont l'interprétation, elle, change sans cesse, suivant le lecteur et suivant aussi le moment de lecture. L'interprétation –

alors logique – ne s'appuie pas seulement sur le lexique abstrait ou grammatical, mais aussi sur une expérience charnelle du monde à travers le filtre des éléments mythiques universels.

Retour de la nature, présence intense du monde. Albiach perpétue alors un appel à des mythes. Catégories médiatrices et mythiques, archétypales, les éléments sont tous très présents dans les textes d'Albiach. Le plus archaïque, le feu, parcourt tous les poèmes et les fait vibrer, les enchante. Il figure au niveau macroscopique et pour l'expérience humaine un processus comme auto-créditeur toujours menacé que désigne aussi cette assertion de Philippe Jaccottet : « puisque vivre, si prudent qu'on se veuille, c'est brûler³ ».

Albiach laisse jouer la forme, le « dessin » dans l'ordre de l'espace, celui de la page, de l'agencement typographique. Jeux du noir et du blanc, jeux de saturation et de dispersion de l'épaisseur. Toutes les pages frémissent, flammes dansantes du feu, puissance jaillissante. En sauvant le « principe », le « processus », elle opère peut-être encore une dichotomie entre le corps et l'esprit, elle en force le caractère double et contradictoire. Elle ne laisse pas à la langue la possibilité de faire du « trafic de doubles », selon l'expression d'Emmanuel Hocquard. Mais dans ce livre tout convoque poétiquement une force naturelle, macrophysique, parfaitement perceptible : le feu, qui a toujours symbolisé une énergie transmutatrice. La poète réussit peut-être ce que Ponge dit vouloir faire, « parti-pris des choses, compte tenu des mots » en séparant tout ce qui est de l'ordre de la perception de ce qui est de l'ordre de la création, en jouant dans le poème simultanément deux modes d'appréhension du réel tout en les distinguant rigoureusement.

Il ne s'agit pas d'évoquer le feu, mais de faire re-sentir son pouvoir, de paradoxalement l'exercer sur la langue, dès lors matière comme inflammable :

États où l'on demeure lieux des grondements
de flammes [...]
chaleur

La lettre E du titre se transforme en *E* sous l'effet déformant de la chaleur. L'italique est plus mobile, plus « vivant » que le caractère romain, le Littré dit qu'il est « comme l'écriture ». L'italique fragilise et assouplit la rigidité, l'étroitesse sémantique des mots. Le feu transforme l'apparence d'une chose en une autre sans cesse en d'autres

³ Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure* suivi de *Après beaucoup d'années*, Paris, Poésie/Gallimard, 2003.

métamorphoses, toutes frémissantes; leur réalité se dérobe toujours, sauf à se retrouver cendres, car le mouvement est d'abord placé sous le règne absolu de la mort :

le foyer consume

Le foyer, c'est-à-dire le centre. Tout ce qui prend forme devient un centre douloureux, lieu d'une combustion, d'une brutale transformation, d'une mort personnelle dans le cas du vivant. Les ellipses lexicales, les distorsions syntaxiques travaillent à l'intérieur de la langue elle-même. En simulant l'énergie du feu A.-M Albiach montre l'impossibilité de la saisie imaginaire du moi, du sujet qui perçoit, tout en désignant l'irréductible subjectivité qui se lève de toute parole, de tout geste, de tout ce qui advient, subjectivité indivisible, unité indivisible et, de ce fait irréprésentable totalité :

tandis que
"je" persiste avec le feu. *né*
mouvement
l'apparition est vide de moi

Toute assertion en même temps dévoile la « césure accomplie » et

la faille d'angles
visibles le nul

La visibilité de soi pour soi et la préhension de l'évidence d'exister sans division ne sont pas praticables simultanément; elles ne peuvent pas non plus être données à imaginer par l'évocation de l'eau, pourtant sans angles, infinie :

La LIQUIDITÉ
s'offre sans cesse à l'autre
regard

Le mot en majuscules, qui désigne un des états de l'eau, ne vise à suggérer ni ses qualités intrinsèques ni sa matière. Il met en évidence une force unifiante, mais passive, une puissante manière de devenir dont le feu donne alors une image plus juste, lui qui liquéfie même la pierre. Les majuscules attirent le regard sur la puissance de cette force, agrandissent le regard et forcent à entrevoir

la perfection de la mer

L'utilisation des italiques figure soit l'extrême familiarité d'une infinie et inaccessible perfection qui se referme sur elle-même rassemblant entre des guillemets chaque chose infinie, soit le fait que même la mer est susceptible d'être soumise à des forces qui vont la transformer, déjà en train de la hanter. Ecriture presque à la main, fine, fragile, parfaite et changeante, parfaite parce que changeante... Sur ce fond d'absolu menacé, à travers lui et en lui sont perçus parfois des bribes de sens. Le texte redevient alors comme la terre arrosée par la pluie : fertile. Le mot « fertile » et le mot « terre » reviennent plusieurs fois dans le texte, suffisamment souvent pour qu'ils soient repérables dès la première lecture et s'offrent comme l'île salubre des naufragés... Le mot « terre » revient en lettres capitales. Terre imaginaire, elle assure le lien entre l'inconnu insoupçonné, le mouvement incessant de métamorphose, le perpétuel changement insaisissable de tout et le sentiment profond et proliférant de l'existence de soi et des choses, terre qui ne peut plus être promise, car toutes ses forces créatrices sont placées sous le sceau de la mort. Le langage lui-même n'échappe pas à une force toute puissante qui dépasse même celle du feu. La poésie ne peut réussir à éviter que les mots ne portent en eux la vanité absolue de tout. Le néant qui habite toute chose est aussi leur lot, leur chute. L'air, sous la forme du vent, les emporte. Image dont le lyrisme est finalement très classique sous des dehors très déconcertants :

leur haleine au vent irrémédiable
du large horizon

Mouvement de plus en plus réduit à une épure, le feu crépite à chaque page rêveuse et consume les mots mêmes. Leur disparition est empêchée juste avant le blanc de la page. Un blanc monochrome serait illisible, in-signifiant intégral. Les artistes ayant poursuivi des œuvres analogues, peintres, dessinateurs ou « installateurs », sculpteurs, se sont trouvés confrontés à ce vide qu'ils avaient appelé de leurs vœux. Ainsi Yves Klein, poussé au mutisme, vend des parts de vide lors d'une exposition, en 1958, à la galerie Iris Clert, pour donner à sentir la chute dans l'absence de tout, quoiqu'il pense ainsi susciter le sentiment d'une sorte de vide plein, habité, mais pur espace. En effet, l'exposition est accompagnée d'une photographie du peintre se jetant dans le vide et d'une toile monochrome uniformément grise assortie à sa légende : « L'ESPACE, LUI-MÊME ». Sa préoccupation est parente de celle d'Albiach et habitée par des archétypes analogues puisqu'il déclare :

Le vide a toujours été ma préoccupation essentielle; et je tiens pour assuré que, dans le cœur du vide aussi bien que dans le cœur de l'homme, il y a des feux qui brûlent⁴.

Yves Klein disait aussi : « Je pense que la peinture est invisible. Elle est absolument indéfinissable et invisible, elle est impalpable [...] je voudrais qu'elle prenne des dimensions incommensurables presque, qu'elle se répande. » (*ibidem*, p. 373). Le désir d'unité infinie et flamboyante qui sous-tend la poésie d'Anne-Marie Albiach lui fait courir toujours le risque imminent d'un silence devenu total, « *la perfection de la mer* » ainsi se répandrait...

Mais la poésie, parce qu'elle faite de mots, ne permet ni de faire le vide absolu ni de se passer de représentations qui proposent au souvenir l'expérience perceptive des objets eux-mêmes. Le « trafic des doubles », si soupçonné, serait sa chance ? Aucun poète n'a pu, sauf à sortir du champ poétique, proposer à l'œil comme à l'oreille... du vide! (qui a réussi, d'ailleurs, dans les autres champs esthétiques ?) Aussi le néant lui est-il en partie interdit ! Échapper aux formes, aux renvois référentiels est difficile. Albiach évite le piège supposé de la représentation par ressemblances en faisant appel aux éléments archétypaux. Elle garde une relative confiance dans les éléments et leur symbolique dont la principale qualité signifiante, ici, est justement de ne pas avoir pris forme. Pour lire un livre comme *État*, il est au départ fait appel plus à l'intelligence conceptuelle qu'à la sensibilité, une lecture attentive dégage des lignes, des directions, des agrégats de sens. Mais il monte peu à peu une sorte de désespoir (ou un espoir démesuré ?), comme si Albiach se refusait à accepter réellement la mort annoncée de toutes choses et cherchait à leur préserver une sorte d'éternité incarnée par le feu dont l'énigme resterait préservée, ouverte. Héraclite le formulait ainsi, alors bien proche de la philosophie qui sous-tend peut-être la poésie d'Albiach :

Cet univers identique pour tous n'a jamais été créé par aucun dieu mais il fut toujours, est et sera un feu éternellement vivant⁵.

Le mouvement de la matière inconnaissable est mû lui-même par une énergie organisatrice et destructrice. La part destructrice de cette énergie travaille la profondeur de ces vers dans lesquels les images d'un monde sensible sont perpétuellement court-circuitées afin qu'elles ne prennent

⁴ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Éditions Larousse, 2008, p. 330.

⁵ Cf. « Fragment XXX », dans Jean-Pierre Brun, *Les présocratiques*, Paris, PUF, « Que sais-je », 2003, p. 55.

jamais forme dans l'imaginaire. La destruction semble plus forte que les forces d'organisation.

Il faudrait encore citer Héraclite et le commentaire que fait Jean Brun :

« Le feu est satiété et disette. La disette, c'est l'organisation du monde selon sa loi, mais l'embrasement du monde est satiété [...] le feu jugera toutes choses et s'en emparera. » (fragment 66). [...] Il pourrait sembler paradoxal de définir l'organisation comme un manque et la catastrophe comme ce qui accomplit. Mais cet embrasement général est une élévation qui se nourrit de ruines [...] le feu est ce d'où tout part et ce à quoi tout retourne. [...] La philosophie d'Héraclite n'est pas une invitation aux aventures dans les naufrages car elle demeure une philosophie du Logos. [...] La conflagration dont nous parle l'éphésien est une remontée au principe d'où tous les êtres repartent à nouveau.⁶

En effet, le poème n'est pas détruit. Il monte finalement du texte ce que Bachelard nomme « une atmosphère de verticalité » dont le lyrisme puissant et pur nous entraîne comme la contemplation d'une flamme,

si essentiellement verticale qu'elle apparaît, pour un rêveur de l'être, tendue vers un au-delà, vers un non-être éthéréen [...].⁷

La contemplation porte l'imaginaire vers l'origine peut-être du Logos qui serait la même que celle de la matière, sorte d'unité auto-créatrice et auto-dévoratrice dont le pouvoir exorbitant néantise toute présence du monde à lui-même. Le feu dévore et se communique. Remonter au principe initiateur et s'arrêter juste avant la page blanche, avant de tomber dans le précipice qui habite chaque mot comme chaque chose, par le biais d'une mise en forme qui rappelle celle mouvante et quasi informe du feu à l'intérieur de laquelle se cache et joue une stricte géométrie de l'espace dans l'espace, remonter ainsi au lieu de « l'engendrement de la parole » provoque chez le lecteur une sorte de malaise. Le jeu solitaire de la langue avec elle-même fait courir à la poésie le risque de devenir d'une part trop hermétique par trop grande clôture sur soi ou par trop grande ouverture, et d'autre part de devenir souffrance radicale sans espace ni durée, sans figures, sans incarnation et paradoxalement sans mouvement réel, fondamentale immobilité. La poésie d'Albiach oscille entre éphémère et éternité, revisitant la notion de durée.

⁶ *Ibid.*, p. 57

⁷ Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1985, p. 59.

Éternité rimbaldienne retrouvée, Anne-Marie Albiach exprime le désir douloureux d'échapper aux conditions de l'existence pour fuir toute césure comme toute fusion qui supposerait malgré tout la présence de quelque chose à quoi se fondre. « C'est la mer allée avec le soleil ». Elle met en scène une abstraction douloureuse, une désagrégation des limites, entropie infinie que Claudel pointait ainsi :

J'ai retiré mes pieds de la terre, à toutes mains mes mains, à tous objets extérieurs mes sens, à mes sens mon âme. Je ne suis plus limité que par le ressentiment de moi-même, oreille sur mon propre débit. Je suis comme une roue dételée de sa courroie. Il n'y a plus un homme, il n'y a plus qu'un mouvement, il n'y a plus un mouvement, il n'y a plus qu'une origine. Je souffre naissance. Je suis forclos. Fermant les yeux, rien ne m'est plus extérieur, c'est moi qui suis extérieur. Je suis maintenu hors du lieu, j'occupe une place. Je ne puis aller plus avant. J'endure ma source.⁸

Une telle épure du poème tend à cerner l'Infigurable, cet Infini qui nous habite et auquel notre finitude nous rend dans le même temps résolument étrangers. Elle pose aussi la question du sujet. On ne sait s'il est absent ou s'il occupe toute la place, fusion et séparation continuent un combat jamais complètement décisif, mais crucial:

Claude Royet-Journoud : J'ai été frappé, une fois *La notion d'obstacle* écrite, de m'apercevoir qu'il n'y avait pas une seule fois le pronom je. Il est remplacé par une pluralité de mots qui se répondent en écho : voix, sommeil, froid, ils, elles. [...] Ce sont ces mots qui font personnage. Quand j'ai entendu le travail stéréophonique fait par Lars Fredikson à partir de ma lecture — le baffle de gauche correspondant à la page de gauche, celui de droite à la page de droite, il n'y avait pas de centre, sinon la pliure du livre ou le vide entre deux hauts-parleurs — je me suis rendu compte physiquement de l'absence de sujet. Et je pouvais ressentir cette tension des personnages. [...] Ce qui m'intéresse, c'est cette déperdition dans l'aveuglement, pour rejoindre l'idée d'énigme ou d'entropie, comme dirait A.-M. Albiach. (E. Hocquard, *Un privé à Tanger*, « Conversation du 8 février 1987 » avec Claude Royet-Journoud, pp. 163-165)

Le refus des images comme la question du sujet sont des phénomènes souvent à l'origine et au centre des débats et des scissions philosophiques, esthétiques, religieuses. Ils mettent en jeu le degré d'incarnation de l'esprit ou d'immatérialité du corps que les époques

⁸ Paul Claudel, *Art poétique*, Paris, Poésie/Gallimard, 1984, p. 108.

acceptent dans les propositions esthétiques qui les structurent et qu'elles font naître, modulant ainsi le rapport au monde de chacun, conditionné par la société dans laquelle il évolue et qu'il constitue. Ces débats remettent même en question cette division. Toute la démarche d'A.-M. Albiach, qu'il s'agisse de l'évidement du lexique ou de l'inachèvement mouvant du texte tend à remonter au delà de la matérialité, au moment où elle surgit. Le refus des informations de la perception du monde sensible donne aux poèmes l'allure de paysage inhabité (inhabitable ?) : l'arbre sec nous en donne la seule image « sensible ». Sans espoir, elle rappelle l'image dernière du film de Tarkovski *Le sacrifice* : un enfant arrose devant la mer infinie et sans joie, sous un ciel sans profondeur, un arbre mort. Libre à nous d'espérer que les images et les mots viendront encore l'enchanter, si cet arbre est l'arbre de la parole... La terre se laisse dévorer par le feu, l'eau semble trop lointaine, l'air vient à manquer. Mais s'il reste un arbre sec, brûlé, foudroyé, c'est peut-être pour mesurer sa force : il ne ploie ni ne disparaît. Rapprocher analogiquement la langue, le feu et la vie dans une sorte d'image sous-jacente qui circule à travers tout le livre restitue finalement une concrétude aux mots, en exerçant même une certaine violence lyrique. Sans formes durables, les « états » sont encore des unités qui peuvent rendre compte du verbe « exister » mais dont, par exemple, les relations changent à chaque lecture comme les flammes ne se constituent jamais semblables tout en montant. Albiach finit par faire sentir la puissance créatrice du feu sans en figurer directement les incarnations puisqu'elles sont trop changeantes et que c'est parce qu'elles changent qu'elles existent. Difficile travail de nommer ce qui, en somme, ne peut prendre de nom :

le dernier de ces cercles		
et	les sphères	des stages
de la fiction le commencement		
qu'il contient		
Or cloisonné il n'est		
tandis que		
actives aspirations		
jamais identiques ni répétitives		
descendance		
ascendance vers		
qui est contenu	mais ne sait nommer	

Elle voudrait donner à éprouver une énergie, plus encore peut-être que la matière et la lumière, et ainsi sauver l'unité d'un principe originel.

Reconduit-elle la faculté de faire sens à l'intérieur de la langue ou à l'inverse la vide-t-elle de sa capacité de nommer les choses et de créer des relations entre elles comme entre les mots et le monde ? Cette tentative de sauver une sorte d'éternité rabat la langue dans un monde sans durée et dans une écriture sans sujet. J.-M. Gleize dit de l'écriture d'Albiach qu'elle « s'oppose à l'écorchure du présent, de l'instant comme expérience de l'espace. » (*A noir*). Il semble bien qu'une telle résistance puisse être le projet de cette écriture :

(libres ils soumettent laissant leur mémoire en partie souillée leur
haleine au vent irrémédiable du large horizon duquel ils reviennent
seuls le meurtre accompli)

l'esthétique
notre seule immortalité

La langue parle d'elle-même, s'enroulant sur sa propre spirale ascendante ou descendante, infiniment et indéfiniment, dangereusement aussi :

Du fantôme d'un langage pur, l'écrivain ne s'est délivré que par l'obsession d'une œuvre pure, une œuvre en laquelle l'Être se résumerait. Et de l'impossibilité de cet accomplissement [...] l'écrivain ne s'est délivré que par l'obsession d'une écriture qui rendrait manifeste sa propre trace et les signes de sa dépossession, se soustrairait à la figuration de l'œuvre, une écriture infinie qui affronterait à découvert l'énigme de son engendrement. (Claude Lefort, *Sur une colonne absente*, p. XVIII).

En effet, l'identité à soi et l'étrangeté à soi de la langue s'expriment finalement par une analogie en quelque sorte visible et invisible à la fois, dont elle finit par reconnaître la toute-puissance créatrice :

il ouvre le lieu
inscrit

cependant que encore étranger

qu'il parcourt
les rapports et leurs terminaisons

seules les

analogies pourraient approcher

deux termes en linéaire, les surfaces
et cubes, les sphères et le mouvement

Albiach désigne l'impossibilité d'utiliser la langue sans en faire marcher les mécanismes symboliques qui lui sont intrinsèques. Mais, d'une certaine manière, ils ne lui sont d'aucun secours car l'inadéquation entre le réel et la représentation lui sont difficilement supportables:

FICTION

ne se fit mentale ne décèle en
l'image que l'image inadéquate au geste

L'analogie, par une sorte de duplicité, rend impossible les retrouvailles entre image et réel. Puisque l'image « décèle » le réel (c'est-à-dire l'ouvre et le découvre), mais en s'en décalant naturellement, Albiach effectue un travail d'éloignement sensible et de violente perturbation des représentations qui interrogent la logique et se laissent interroger par elle. Elle entraîne le lecteur dans une profondeur géométrisante et géométrisée qui force l'esprit à un exercice d'abstraction éprouvant (analogue alors aux efforts que demandent des oeuvres comme celles de Pietr Mondrian ou celle plus directement sensible de Geneviève Asse). Et elle affronte, flammigère, la difficulté d'exister en voulant s'y brûler entièrement, en offrant du moins le poème à l'incendie, du moins à l'imagination matérielle qu'il réveille, vérifiant la part exploratoire de toute poétique.

Elle invente une parole abstraite **et** elle déploie simultanément une stupéfiante énergie métaphorique. Elle tâche de sauvegarder un absolu, une unité originelle, totalement ouverte. L'*énigme* y reste à déchiffrer (même indéchiffrable), derrière et non devant soi **et** elle s'invente en avançant dans un avenir incandescent et mortel.

J'y ressens l'étincelante nostalgie d'un paradis perdu à réinventer, le désir générateur, douloureux et impossible d'une unité à découvrir.

Abigail Lang

État des lieux.

Anne-Marie Albiach,

“A”-9 et la poésie américaine.

Même si le volume refuse de s'annoncer comme des œuvres complètes, préférant se présenter comme un nouveau livre d'Anne-Marie Albiach, *Cinq le Chœur* en appelle à une manière de bilan. Celui-ci devra prendre en compte les rapports qu'entretenait l'écrivain avec la traduction et avec la poésie étrangère, et notamment américaine, britannique et scandinave. On le sait, Anne-Marie Albiach appartient à une génération de poètes, à un courant de la poésie française qui émerge dans les années 70 et a entretenu une relation parfois très forte avec la poésie américaine.

Si je propose un état des lieux et non un bilan, c'est que nous sommes dans une période d'entre-deux : l'œuvre est close mais il reste à prendre connaissance de deux importants fonds documentaires qui viennent d'être rendus publics. La bibliothèque personnelle d'Anne-Marie Albiach se trouve désormais au centre international de poésie Marseille (cipM) et ses archives à l'IMEC. Grâce à ces documents, il devrait être possible de se faire une meilleure image du poète au travail, de ses lectures et de ses projets.

Les présentations faites par Éric Giraud et Éric Pesty lors des journées Anne-Marie Albiach qui se sont tenues au cipM les 15 et 16 mai 2015 étaient extrêmement suggestives. Elles montraient à quel point celle que ses amis américains pouvaient affectueusement désigner comme *the reclusive diva of Neuilly-sur-Seine* (Kevin Killian) était en contact continu avec la poésie américaine et britannique de son époque, notamment par l'échange de livres. Eric Giraud a compté plus de 800 titres de langue anglaise soit près d'un quart de sa bibliothèque. Les dédicaces de J. H. Prynne à Anne-Marie Albiach mentionnées par Eric Pesty témoignent de lectures croisées sur des décennies. L'usure des livres manifeste le temps de travail qu'elle y a incorporé.

Je n'aborderai ici que la poésie américaine mais la bibliothèque d'Anne-Marie Albiach montre qu'un travail similaire serait à faire pour la poésie britannique. Le séjour à Londres dans les années 60 et l'amitié forte avec Anthony Barnett expliquent sa réception britannique. Anthony Barnett est un des traducteurs de *Figure Vocative* et de *Mezza Voce* ; un autre poète britannique, Douglas Oliver, participe à la traduction de *Mezza Voce* ; et c'est encore un poète anglais, Peter Riley, qui traduit *Flammigère*. En attendant de pouvoir faire un bilan réellement informé, voici donc un premier état des lieux réalisé à partir des documents publiés

auxquelles s'ajoutent des informations communiquées par Claude Royet-Journoud, que je remercie de sa confiance.

Quel rapport Anne-Marie Albiach entretient-elle avec la poésie anglophone et avec la traduction ? On sait qu'Anne-Marie Albiach a vécu plusieurs années à Londres à la fin des années 1960. Dans des entretiens parus dans les revues *Lingo* et *Fin*, Claude Royet-Journoud a relaté sa découverte enthousiaste de la poésie américaine moderne et contemporaine à Londres dans les années soixante et on peut imaginer qu'Albiach a partagé ces découvertes et ces lectures : principalement celles des poètes objectivistes et des poètes représentés dans l'anthologie de Don Allen, *The New American Poetry 1945-1960*, qui commencent à publier dans les années 1950 : poètes associés à la New York School (Ashbery, O'Hara), au Black Mountain College (Olson, Creeley), à la San Francisco Renaissance (Duncan, Spicer). Mais contrairement à beaucoup de poètes français dont on peut dire qu'elle est proche au moment où elle commence à publier dans les années 70, Albiach ne donne pas explicitement une place à part entière à la poésie américaine. Dans l'entretien qu'elle accorde à Henri Deluy et Joseph Guglielmi en 1978, les « écritures actuelles » « dans la réverbération » desquelles elle dit écrire sont toutes françaises : Pierre Rottenberg, Joseph Guglielmi, Claude Royet-Journoud, Pascal Quignard, Alain Veinstein, Jean Daive, Michel Couturier (*Action poétique* 74, p. 19). Et dans un entretien accordé cette même année à Jean Daive, elle dit écrire d'après la trace qu'ont laissée en elle « Jouve, Bataille, Mallarmé » (*L'exact réel*, 49). À ces trois noms on est tenté d'ajouter Shakespeare, qu'elle dit avoir beaucoup lu dans sa jeunesse et pour lequel elle avoue une fascination, et, peut-être, sur un modèle d'influence qui reste à définir (« réverbération » ? « trace » ?), Zukofsky.

À considérer la liste des traductions réalisées par Anne-Marie Albiach qui figure dans la bibliographie donnée à la fin du *Théâtre du poème* de Jean-Marie Gleize, il semble que la traduction s'apparente chez elle à une pratique de circonstances (sans que cela ait un sens péjoratif), qu'il s'agisse de la sollicitation d'une revue ou d'une occasion de témoigner son amitié, de faire un geste de réciprocité. Ainsi, elle traduit ceux qui l'ont traduite (Keith Waldrop et Douglas Oliver), et Robert Kocik qui a été son secrétaire. Une traduction au moins fait figure d'exception, celle de la première moitié d' "A"-9 de Louis Zukofsky, par l'investissement qu'elle a demandé, par l'écho qu'elle a rencontré, par ses trois rééditions (1970, 1977, 1980, 2011) et, semble-t-il, par le rôle qu'elle a joué dans l'écriture d'Anne-Marie Albiach. Dans l'entretien qu'elle donne à *Action Poétique*, à propos de sa traduction de Zukofsky, Albiach parle de la

traduction comme d'« une activité d'assimilation » (15). Et le second texte de présentation de la revue *Siècle à Mains*, qui paraît en avril 1972, cosigné par les trois éditeurs de la revue, indique que les traductions (d'Ashbery et de Zukofsky) dans le n° 12 sont considérées comme : les « résultantes d'un travail d'adhésion, appropriation / expropriation » (Pesty, p. 157). J'y entends l'idée d'écrire dans les mots d'un autre.

Dans quelles circonstances Anne-Marie Albiach découvre-t-elle Zukofsky ? Il n'est pas sûr qu'il soit possible de reconstituer comment Zukofsky, « A » et « A »-9 pouvaient être perçus par une jeune poète française à la fin des années soixante à Londres. Albiach ne relatant pas, à ma connaissance, sa découverte de Zukofsky, je m'en remets à ce que Claude Royet-Journoud a pu en dire. Dans un entretien avec Keith et Rosmarie Waldrop publié dans la revue *Lingo* en 1990, Royet-Journoud explique :

Nous habitons à Londres et avons eu la chance de rencontrer Anthony Barnett qui nous a ouvert sa bibliothèque. Il avait *Bottom on Shakespeare* de Louis Zukofsky que je n'avais pas les moyens de m'offrir. Et il avait *A 1-12* publié par Jonathan Cape et tous ces livres publiés par Fulcrum : Robert Duncan, Larry Eigner, Lorine Niedecker — des poètes que j'aime beaucoup — si bien que nous avions accès à des livres de poésie américaine. La conversation avec Anthony Barnett a joué un rôle énorme. (*Lingo*, p. 165)

« En échange », Royet-Journoud et Albiach font découvrir Jabès et Celan à Anthony Barnett. De fait, c'est dans les années 1960 et notamment à Londres que paraissent un grand nombre de livres de Zukofsky qui avait très peu publié dans les années 1930 et 1940¹.

¹ *Bottom : On Shakespeare*, avec Celia Thaew Zukofsky, Ark Press, 1963. (Deux volumes dans un boîtier ; le premier contient l'étude de Zukofsky, le second *Music to Shakespeare's Pericles* par Celia Zukofsky).

All. The Collected Short Poems, 1923-1958, New York, Norton, 1965.

All. The Collected Short Poems, 1956-1964, New York, Norton, 1966.

«A» 1-12, avec un essai sur la poésie par l'auteur et une note finale de William Carlos Williams, nouvelle édition avec un avant-propos de Zukofsky et une note de Robert Creeley, Garden City - New York, Paris Review Editions - Doubleday, 1967 [Kyoto (Japon), Origin Press, 1959 ; Londres, Jonathan Cape, 1966].

«A»-14, Londres, Turret, 1967.

Prepositions. The Collected Critical Essays, Londres, Rapp & Carroll, 1967.

Catullus (Gai Valeri Veronensis Liber), traduit par Celia et Louis Zukofsky, Londres, Cape Goliard, 1969.

«A» 13-21, Londres, Jonathan Cape, 1969.

L. S. Dembo, « *The "objectivist" poets : four interviews* » *Contemporary Literature*, Vol. 10, No. 2, (Spring, 1969). (Le numéro contient des entretiens avec Louis

Pourquoi traduire « A »-9 de Zukofsky ? Ce qui fait le poids de cette question, c'est qu'Albiach entreprend cette traduction en 1969, après la publication de *Flammigère* (1967), et avant ou au moment de commencer *État*. Comme si cette traduction avait eu pour rôle de faire advenir la poétique d'*État*. Jean-Marie Gleize note que *Flammigère* « reste, pour l'essentiel, "grammatical" [...] relève encore d'une pratique expressive et figurative [...] d'une lecture, donc, de type herméneutique. Il n'en sera plus de même avec *État* et les textes suivants. » (Gleize, p. 45). « A »-9, la traduction d'« A »-9 auraient ainsi contribué à l'émergence de la lecture littéraliste. « A »-9 est un poème qui fait violemment échec à la paraphrase et à la lecture herméneutique même si, paradoxalement, il appelle la lecture critique par son apparence discursive et son propos théorique².

C'est volontairement que je ne présente pas en détail de quoi « A »-9 est composé, ses intertextes (le *Capital* de Marx, la canzone « Donna me prega » de Guido Cavalcanti, *Electrons and Waves, an Introduction to Atomic Physics* de Stanley Allen), et ses contraintes. Anne-Marie Albiach n'en avait pas connaissance quand elle a traduit, ni même, et c'est plus étonnant, quand elle écrit « Contrepoint » en 1977 (*Anawratha*, 51-58). « Contrepoint » est l'équivalent français du « Restatement », la reformulation en prose qu'avait fournie Zukofsky lui-même dans le cahier des charges que constitue *First Half of "A"-9*, sa première publication, en 1940. Même une fois le contexte et la composition du poème élucidés, la lecture du poème demeure problématique, et cela se vérifie dans la lecture à haute voix : souvent la voix hésite, trébuche, ne sait où s'interrompre, quel mot accentuer, au fur et à mesure que la polysémie des mots égare la syntaxe.

Outre cette première caractéristique *littérale* déterminante — l'obligation faite au lecteur de remettre en cause ses habitudes de lecture —, qu'est-ce qui a pu inciter Anne-Marie Albiach à traduire « A »-9 ? Quelles caractéristiques a-t-elle pu y déceler vers lesquelles sa propre écriture souhaitait s'acheminer ? Quelles traces la traduction d'« A »-9 laisse-t-elle sur *État* ? Il y a l'écriture par prélèvement dans une prose critique préexistante. De même qu'« A »-9 est composé de bribes du *Capital* de Marx, la deuxième moitié d'*État* est écrite à partir d'une étude de *Décimale Blanche* de Jean Daive. Il y a l'attention portée au livre, à l'architecture du livre et le lien inextricable entre le livre et la vie :

Zukofsky, George Oppen, Charles Reznikoff et Carl Rakosi. Zukofsky y mentionne Wittgenstein, Aristote, Cage, Shakespeare, Mallarmé, Ponge entre autres.)

² Pour le dire autrement, « A »-9 est un poème incompréhensible mais qui foisonne de sens. Lorsque Jean Daive lui demande en substance « Pourquoi la poésie américaine ? », Claude Royet-Journoud évoque « le plaisir de "ne pas comprendre" ». Au fond, comprendre ne m'a jamais intéressé ». (« Un système latéral », *Fin*, p. 28)

« poem of a life³ ». Il y a l'importance du nombre et de la géométrie, le livre comme « "science des points" et de leurs "rapports" » (Gleize, p. 80). "A" est annoncé en 24 mouvements ; Zukofsky définit sa poétique à l'aide du symbole mathématique de l'intégrale. "A"-9 est une double canzone écrite de part et d'autre de la Deuxième guerre mondiale, la première avec les mots de Marx, la deuxième avec les mots de Spinoza et en gardant les mêmes rimes. De même, *État* est composé de deux parties égales de 60 pages chacune. Albiach conçoit *État* comme une spirale. "A"-9 décrit littéralement une ellipse, l'effet d'une contrainte alphabétique invisible. Dans sa préface aux poèmes courts, Robert Creeley rappelle que les jeunes poètes de sa génération se tournaient vers Zukofsky pour « surmonter une atrophie prosodique » (*Anew*, xiii). Le vers libre a triomphé, la tradition ne contraint plus, si bien qu'il faut réinventer des formes. Et l'œuvre de Zukofsky en offre un répertoire particulièrement foisonnant et original, du minimal à l'encyclopédique, du renouvellement radical des formes comptées-rimées à une prosodie fondée sur le compte des mots en passant par l'aléatoire procédural et l'homophonique. Albiach est elle aussi à la recherche d'une forme, ce qu'elle nomme plus volontiers une construction ou une mesure (Daive, *L'exact réel*, 107-108)

Il y a encore la dimension politique. "A"-9 offre un modèle de poésie éminemment politique (quoi de plus politique que Marx ?) mais à l'opposé de l'esthétique du réalisme socialiste qui domine la poésie engagée des années 30 et 40. Plus particulièrement, c'est un poème qui chante le travail, valeur qui se trouve à nouveau promue à l'époque de *Tel Quel* au détriment de l'inspiration romantique et bourgeoise. L'écrivain travaille comme un prolétaire. Plus particulièrement encore, "A"-9 un poème où le travail s'incarne, se coagule : l'opacité, l'« objectification » du texte est le résultat de sept années de recherche et deux années d'écriture. On sait que Anne-Marie Albiach a connu de longues périodes où elle n'écrivait pas. Dans son entretien avec Joseph Simas, elle se demande si « en restant des mois sans écrire on n'écrit pas tout de même » (*Nioques* 3, p. 61) Dans son entretien avec Henri Deluy et Joseph Guglielmi paru dans *Action Poétique* en 1978, Albiach met en avant la dimension politique de *État*, en lien direct avec Zukofsky.

Parler d'une *poésie politique* ce serait un lapsus, cependant, je voudrais dire que *État* est un texte qui n'évince pas le terme de *politique*, dans la mesure où il tente de mettre au jour le refus de

³ Dans l'avant-propos de la première édition américaine d'"A" 1-12 parue en 1967, Zukofsky décrit son projet comme « a poem of a life » et ajoute « – and a time. The poem will continue thru 24 movements, its last words still to be lived. »

l'exploitation du corps et ce refus s'effectue par le langage... Le corps refuse de se laisser exploiter et cela, je crois, tente de se manifester dans mon livre : il rejette (en tous cas il tente de le faire), toute forme d'exploitation venant du langage acquis ou imposé. Il refuse la causalité, ainsi que toute donnée évidente...

Je dirais, en concordance avec Zukofsky, que le corps n'a pas une valeur de marchandise [...] (*Action poétique* 74, p. 15)

Enfin, "A"-9 opère un tri dans la tradition lyrique, offrant à Albiach un modèle de ce qu'on a pu appeler un lyrisme froid. "A"-9 coupe court à l'épanchement lyrique (dans le poème, ce sont les marchandises qui parlent, le poète est celui qui découpe et remonte dans les textes et les formes) ; conserve le nombre (ou la mesure) ; conserve l'éclat de la diction et la tension des figures. Albiach et Zukofsky partagent un amour pour Shakespeare et notamment pour ses fameux *concelli*, figures de rhétoriques sophistiquées, contournées, qui entremêlent le brillant et l'obscur en des oxymores fulgurants. Zukofsky dit avoir écrit 500 sonnets dans sa jeunesse, qu'il a détruits. Il y a quelque chose de l'intrication discursive, syntaxique et rhétorique des sonnets de Shakespeare dans "A"-9 et sa traduction, ainsi qu'un réseau d'images brillants-sombre. Or en 1969, au moment où Anne-Marie Albiach traduit "A"-9, paraît la traduction de Pierre Jean Jouve des sonnets au Mercure de France. Lorsqu'on lit la préface de Jouve et ses traductions, il semble évident qu'Albiach va à Zukofsky à travers Shakespeare et Jouve. D'ailleurs elle l'annonce elle-même en faisant précéder « Contrepoint » d'une épigraphe tirée du premier quatrain du sonnet 43 dans la traduction de Jouve : « Quand je cille mes yeux, alors mes yeux voient mieux, car tout le jour ils voient choses non absorbées ; mais quand je dors en rêve ils regardent vers toi, et brillant sombres sont conduits brillants dans le sombre. » (*Anawratha*, p. 51) Dans sa présentation, Jouve exalte l'expression vive et cruelle de l'amour, le lyrisme brillant, et féroce ; le secret ; l'obscurité, la nuit d'une certaine énigme ; le drame érotique ; la condition amoureuse comme servage ; une langue baroque et savante ; « [un] discours qui supprime l'image ». (Shakespeare, p. 15) Beaucoup lue et admirée, la traduction de Jouve a aussi été critiquée. Patrick Hersant affirme que Jouve se laisse à certains moments contaminer par sa propre poétique⁴. Il

⁴ Hersant pointe aussi l'obscurcissement qu'opère par endroits la traduction, phénomène qu'on retrouve dans la traduction d'"A"-9 par Albiach : « Rien dans le vers anglais ne semble justifier, dans les quelques exemples cités, l'étrange obscurité de la traduction. Étrange parce que, tout comme dans la poésie de Jouve, il s'agit là d'une obscurité sans énigme. Il n'y a rien ici à deviner ou à dévoiler, comme chez Mallarmé ; c'est plutôt, comme l'indique Agosti, "un travail de *reconstruction* qui s'imposera, afin

s'agirait moins d'une annexion au français qu'une annexion à la langue de Jouve. (On se souvient que le second texte de présentation de la revue *Siècle à Mains* parlait « d'appropriation / expropriation ».) De même, dans la traduction d'"A"-9, on décèle un vocabulaire albiacien mais parce que cette traduction est réalisée à l'orée de son écriture, il est difficile de dire s'il s'agit, comme chez Jouve, d'une *expropriation* (Albiach « albiacise » Zukofsky) ou d'une *appropriation* (le vocabulaire d'Albiach se « zukofskyanise »). Expropriation ou appropriation, on constate une hybridation de deux vocabulaires sur fond de Shakespeare et Marx. On se souvient qu'Albiach avait déclaré à Jean Daive : « il y a un autre vocabulaire qui est mien et que je partage avec d'autres, comme "liquide", "étreinte". » (*L'exact réel*, p. 47) Voici quelques mots tirés d'*État* qu'elle partage avec Zukofsky, avec sa traduction de Zukofsky : labeur, manifeste, foyer, énergie, rapports, mesure, élan, reflet, « équivalence de valeur » (p. 67). En outre, les deux premiers vers de la page 38 d'*État*, dans leur disposition même, « de normes / de formes » évoquent la rime centrale d'"A"-9 : « light is like night » ("A", p. 106). Enfin, comme elle le révèle à Jacques Darras : « la page cent un, par exemple, c'est Zukofsky "n'a que valeur de marché tout unique" » (Darras, p. 89).

Comment Anne-Marie Albiach traduit-elle "A"-9 ? Dans son entretien avec Keith et Rosmarie Waldrop, Claude Royet-Journoud décrit précisément la manière dont Albiach a travaillé, et la réception de sa traduction :

Pour ma propre compréhension de Zukofsky, la traduction d'Anne-Marie est absolument essentielle. Elle traduisait d'une façon étrange. Elle a d'abord traduit une centaine de pages d'"A" sans toucher à "A"-9. Cela pendant des mois, une sorte de traduction flottante, cursive, pas très précise. En même temps elle lisait le *Capital* de Marx auquel elle n'aurait sans doute pas touché sans Zukofsky. Et puis, au bout de je ne sais combien de mois, crac, "A"-9 est arrivé très vite — or, comme vous le savez, les contraintes sont énormes ; pas seulement les rimes mais des mots entiers qui sont repris dans la deuxième moitié, des rimes internes. Beaucoup d'anglicistes n'ont pas compris ce qu'elle faisait mais heureusement, des poètes comme Jacques Roubaud, Jean-Pierre Faye, Jean Daive et Alain Veinstein ont compris. [...] L'"A"-9 d'Anne-Marie Albiach c'est une sorte de concentré de langue. Zukofsky lui-même en a été intrigué. Ils ont correspondu. Il regrettait qu'elle n'ait pas conservé ses hendécasyllabes. Mais

de rendre lisible un discours qui a été détruit ou presque détruit et, en tout cas, profondément défiguré" ». (Hersant, p. 23)

c'est très consciemment qu'elle voulait allonger le vers, une sorte de débordement qu'elle appelait gonflure plate. Mais par ailleurs elle a traduit tout le tissu phonétique d'assonances et d'allitérations, le son du poème... et ça, Zukofsky l'a compris et apprécié, cette attention à l'aspect physique de la langue. (*Lingo*, p. 165-166)

Pour des raisons de place, il n'est pas question de procéder ici à une étude minutieuse, vers à vers, de la traduction en regard de l'original ; je me contenterai donc de quelques remarques. C'est à la fin du troisième vers que Zukofsky introduit l'objet de sa canzone doctrinale sur le travail (*labor*), au même lieu exactement où Cavalcanti avait introduit l'objet de sa canzone doctrinale sur l'amour (*amor*). Si l'on s'en tient à la théorie marxiste, la traduction appropriée du terme *labor* aurait été « travail » mais Albiach choisit le terme « effort ». Pourquoi ? On peut y lire une volonté de se démarquer du vocabulaire marxiste, omniprésent dans les milieux intellectuels à la fin des années soixante ; on peut aussi y lire une volonté de faire écho formellement, par la rime, au poème de Zukofsky, comme celui-ci avait lui-même choisi de faire écho à Cavalcanti si bien que les trois poèmes « riment » ensemble dans la traduction en ce lieu (dernier terme du troisième vers) de la plus haute importance : AMOR, LABOR, EFFORT. Autre choix remarquable : la traduction de *value* (valeur) par « dosage », mot d'usage beaucoup plus restreint, alors qu'il aurait été plus simple de faire rimer « valeur » (la traduction attendue de *value*) avec « couleur » (la traduction attendue pour *hues* : couleur, teinte, apparence, aspect) qu'avec « apanage », terme d'usage beaucoup plus restreint également. En personnalisant ainsi le lexique, Albiach donne volontairement un tour de spirale de plus ; elle poursuit, dans la traduction, l'entreprise d'appropriation-expropriation qu'avait opérée Zukofsky par rapport à Cavalcanti. Sans doute est-ce pour cela que Jacques Roubaud déclare cette traduction « exemplaire » (*Vingt poètes américains*, p. 17) : parce qu'elle constitue, pour adapter ce que dit Roubaud à propos d'"A"-9, *une méditation sur la traduction comme forme, dans la traduction elle-même*⁵.

On peut penser que la traduction de ce poème singulier et « d'une complexité presque insurpassable » (*Vingt poètes américains*, p. 17) a favorisé la réception américaine de l'œuvre d'Anne-Marie Albiach, au

⁵ Roubaud voit l'entreprise de Zukofsky dans "A"-9 comme « une méditation du formel vu dans le formel ». (*Europe* n° 578-579, p. 78)

moins dans les cercles où Zukofsky est prisé. Le lendemain de la publication d'*État*, Anne-Marie Albiach et Claude Royet-Journoud font la rencontre de Keith et Rosmarie Waldrop à Paris. Keith Waldrop se précipite au drugstore pour acheter *État* qu'il lit la nuit-même mais qu'il mettra douze ans à traduire (1971-1983) et six ans à publier (chez Awede en 1988). Il traduira également la tétralogie de Claude Royet-Journoud.

Traduire Anne-Marie Albiach en anglais pose des problèmes spécifiques. S'étant essayé à la traduction d'une partie d'*État* en 1972, Paul Auster découvre qu'une traduction littérale qui conserverait à l'identique les racines latines est impossible mais qu'une traduction qui y substituerait un vocabulaire anglo-saxon ne marche pas mieux. Il opte donc pour un compromis et se donne comme ambition de restituer le mouvement et l'acuité du français, de conférer à la traduction la cohérence d'un texte à part entière et de faire en sorte que cela sonne comme de l'anglais. (IMEC, LBC 11.13) Malgré son enthousiasme, Auster abandonne la traduction et c'est une traduction de Keith Waldrop qui figure dans *The Random House Book of Twentieth Century French Poetry*, l'anthologie de poésie française du vingtième siècle que fait paraître Paul Auster en 1982. Dans un long entretien avec Peter Gizzi, Keith Waldrop attribue ses difficultés de traduction aux différences inhérentes aux deux langues : l'anglais est plus concret que le français et les abstractions y tombent à plat ; l'anglais possède un vocabulaire plus riche que le français mais moins de marques grammaticales, notamment pas de terminaisons masculine ou féminine. Les traductions littérales perdent l'intérêt grammatical que revêtait le texte original en français et paraissent (au lecteur anglophone) écrites dans un vocabulaire appauvri. (Waldrop-Gizzi, p. 44) Pour Jonathan Skinner qui a analysé les traductions en anglais d'Anne-Marie Albiach, les difficultés de traduction et l'étrangeté particulières de cette langue pour les anglophones viennent de son usage du discours, d'un certain classicisme. Et il trouve la traduction de Keith Waldrop exemplaire parce qu'il parvient : « au niveau du segment, à créer des vers qu'aucun poète anglophone n'écrit, des vers étranges et beaux ; au niveau de la page, à créer des pages qui manifestent une tension, un déploiement et une étreinte du blanc sans équivalents dans la poésie anglophone récente ». (Skinner, p. 10)

Keith et Rosmarie Waldrop réagissent chacun à leur façon à la lecture d'*État*. Dans l'entretien avec Peter Gizzi, Keith Waldrop rapporte qu'après avoir fini *Windfall Losses*, il cherchait à faire quelque chose d'un peu différent, tâtonnait sans trouver :

C'est la découverte de la poésie d'Anne-Marie et de Claude qui m'a aidé à parvenir à passer à autre chose. Ca a été tout aussi important pour Rosmarie. Dans *The Garden of Effort*⁶ j'ai pu aller dans des directions que les deux premiers livres n'avaient pas prises, ou pas à ce point. La forme devient moins discursive — c'est-à-dire, la forme dépend moins de ce qui y est dit. L'arrangement est abstrait, parfois alphabétique. Le livre est architecturé. Ce n'est pas un recueil, même s'il se présente sous la forme de plusieurs séries de fragments. (Waldrop-Gizzi, p. 39-40)

L'influence de Jabès et d'Albiach est évidente dans le passage du recueil au livre, du poème au fragment. Alors que Keith et Rosmarie Waldrop composaient précédemment en strophes, alignées au fer à gauche, ils se mettent à expérimenter avec la disposition sur la page d'îlots de textes (lignes brisées), à expérimenter avec ce que dans la tradition américaine on appelle *field composition* et qui reste généralement attachée au nom de Charles Olson. Le fait que la pratique d'Anne-Marie Albiach se rapproche visuellement d'une pratique américaine existante fait qu'elle est reconnaissable et assimilable ; en même temps, les pratiques américaine et française restent distinctes. Dans sa préface à l'anthologie *Violence of the White Page* (1990), Stacy Doris propose la distinction suivante. Aux Etats-Unis, explique-t-elle, les unités sont le vers et le poème ; en France, le mot, la page, le livre. Aux États-Unis, le silence et le blanc sont perçus comme l'autre de l'écriture, une menace à la continuité du sujet, le blanc apparaît désincarné. En France, au contraire, le blanc est physique, incarne le souffle. Le blanc interrompt la syntaxe mais pas la forme. Cette présence faite d'absence souligne la continuité et non la fragmentation : « Les mots se font rares parce que la page a de la substance, une sorte de chair avec laquelle les mots interagissent. C'est très différent de l'approche anglo-américaine traditionnelle qui conçoit le poème comme une substance ou un corps à transposer sur une page vide. » (*Violence of the White Page*, p. 6-10)

Cole Swensen suggère que c'est peut-être avant tout la silhouette des pages albiaciennes qui a été reprise aux États-Unis, de façon exemplaire chez Rosmarie Waldrop qui se sert des pages d'Albiach comme d'un patron (Swensen, p. 68). Ici il ne s'agit plus d'écrire dans les mots des autres mais dans les pages des autres. Dans *When They Have Senses* (1980) qu'elle dédie à Anne-Marie Albiach, Rosmarie Waldrop reprend la mise en page d'*État* et calque les structures grammaticales françaises qu'elle laisse contaminer son anglais. Puis elle retravaille à partir de ce

⁶ « Le jardin de l'effort », par opposition au jardin d'Eden, évidemment. Keith Waldrop s'empare du mot même qu'Albiach avait choisi pour traduire « labor » dans "A"-9.

premier jet. Les « thèmes » n'ont rien à voir mais on retrouve des mots de la même famille au même endroit sur la page. Si l'on compare, par exemple, les pages 26-27 de *When They Have Senses* avec les pages 32-35 d'*État*, on retrouve la répétition à l'identique de trois vers de part et d'autre d'un chiffre romain. On note la disparition d'une bonne partie du blanc, typique de la pratique américaine, même chez la traductrice de Jabès.⁷

La poète Barbara Guest a plusieurs fois dit son admiration pour Albiach. Dans une conversation de 2004 avec Kathleen Fraser elle la justifie ainsi : « Elle utilise le vocabulaire d'une manière totalement différente. C'est absolument original. Je veux m'y replonger et comprendre. Elle a fait quelque chose à l'alphabet que personne d'autre n'a fait. J'ai une grande admiration pour cela. » (Guest-Fraser) Son livre le plus albiacien est sans aucun doute la séquence de sept poèmes intitulée *Quill, Solitary APPARITION* (1996). Comme l'écrit Cole Swensen, Guest s'inspire de *Mezza Voce* dont elle reprend les principes d'espacement et le recours à des corps de différentes tailles pour bâtir des pages qui permettent les mêmes élans et silences que chez Albiach (Swensen, p. 68). Mais dans *Quill, Solitary APPARITION*, Guest reprend aussi le procédé de composition par effacement d'une prose préexistante. Guest parle de *white-out* (blanchiment). Auparavant, elle avait composé à la craie. Barbara Guest a tenu à publier *Quill, Solitary Apparition* chez The Post-Apollo Press où avait paru la traduction de *Mezza Voce*. Dans un entretien, l'éditrice Simone Fattal ajoute que Guest a souhaité une couverture semblable à celle de la traduction de *Mezza Voce* qui représente un encrier tracé au pinceau. Par ce geste, Guest rend hommage à celle qui l'a inspirée. Deux ans après la parution de *Quill, Solitary APPARITION*, Barbara Guest est invitée à présenter sa poétique à l'université de Naropa, le 23 juin 1998. Guest choisit de parler d'un poème qu'elle a composé en hommage à Albiach à l'occasion de son soixantième anniversaire que quelques poètes américains ont tenu à célébrer à San Francisco⁸ : « quand j'ai fini d'écrire le poème, je me suis

⁷ « Je dois toujours me battre avec les éditeurs américains pour conserver les blancs de Jabès. Les blancs sont moins généreux que dans les éditions françaises, ils sont systématiquement réduits. University of Chicago Press prétend même les supprimer entièrement.

« Ils ne changent rien au sens. » (disent-ils)

« Ils changent le rythme », je réponds. « Et donc le sens. » (R. Waldrop, *Lavish Absence*, p. 74)

⁸ « Small Press Traffic presents / BON ANNIVERSAIRE! / A celebration of Anne-Marie Albiach. Readings and homages by Norma Cole, Barbara Guest, Benjamin Hollander, Michael Palmer, Mary Margaret Sloan, Cole Swensen. *Gateau will be served!* Friday, August 8, 1997, 7 : 30 p. m. New College Theater, 777 Valencia Street, San Francisco. »

rendu compte que ce dont parle en réalité le poème, parce qu'Albiach fait vraiment partie de mon horizon, c'est le processus d'écriture d'un poème. » (*Poetry Project* # 172) Et dans une lecture qu'elle donne le 22 septembre 1996, Guest déclare : « Albiach est une poète du haut risque, et cette attitude, chez moi avec une sensibilité poétique différente, m'a conduit à bâtir une structure où, textuellement et visuellement, le risque est élevé, il me semble. Avoir la liberté de donner au poème l'espace de se présenter dans sa clarté et son obscurité parfois même comme apparition, à la fois dur et intouchable. »⁹ On perçoit là qu'Albiach a été un modèle de courage dans la voie de la radicalité pour un certain nombre de femmes poètes.

Les cas de Waldrop et de Guest sont éloquentes parce qu'ils sont documentés. Rien de plus hasardeux que d'attribuer une « influence » quand celle-ci n'est pas reconnue par le poète. Ainsi, l'influence d'Albiach serait indétectable dans le poème « Mourning and Materiality » (*Artificial Heart*, Burning Deck, 1998) de Peter Gizzi s'il ne l'avait pas signalée lui-même¹⁰, précisant que le poème a été composé par effacement d'un texte préalable. Je me demande si la composition en deux moitiés rigoureusement égales et en miroir de *Paramour* (Krupskaya, 2000) de Stacy Doris ne doit pas quelque chose à la composition en deux parties d'*État*, même si Doris dit avoir été inspirée par les publications bilingues. En revanche, aucune hésitation lorsque Robin Tremblay-McGaw intitule un poème « departure: albiach » (*making mARKs*, a+bend, 2000).

Peut-être pourrait-on hasarder que la page albiacienne est appréhendée et assimilée comme une variante radicale et féminine du modèle olsonien de l'écriture spatialisée (*field composition*); les poètes femmes n'étaient pas forcément enclines à adopter un modèle associé à un poète connu pour sa misogynie. La réception d'Albiach a lieu dans les années 80 et 90 au moment où le féminisme des années 70 s'institutionnalise dans les *gender studies*. Pour les poètes américaines de la tradition expérimentale, férues de théorie « continentale » et curieuses de découvrir le travail de leurs homologues françaises, le choix reste (encore) limité. Dans *The Random House Book of Twentieth Century French Poetry*, l'anthologie de poésie française du vingtième siècle éditée par Paul Auster qui paraît en 1982, Anne-Marie Albiach est la seule femme, ce qui lui confère

⁹ « Albiach is a high risk poet and this attitude, although within a different poetic sensibility, led me to erect a structure where textually and visually the element of risk is high, as I see it. To be free to give the poem *room* to present itself as both *clear and obscure* even at times as apparition, which is indeed both tough and intouchable. » (Fax à Claude Royet-Journoud)

¹⁰ à l'occasion du séminaire Poets & Critics, 29-30 mai 2012, Paris Est Marne-la-Vallée.

d'emblée une singularité et une visibilité. Les deux anthologies anglophones où Albiach avait figuré auparavant ne comptaient que des femmes : *The Penguin Book of Women Poets*, ed. Carol Cosman, Joan Keefe and Kathleen Weaver, Penguin Books, 1978 ; *A Book of Women Poets from Antiquity to Now*, ed. Aliko Bartnstone et Willis Barnstone, Schocken books, 1980. Dans le long article qu'elle consacre à Anne-Marie Albiach en 1989, la poète et critique féministe Rachel Blau duPlessis s'interroge constamment sur la légitimité de la lecture féministe qu'elle est en train de déployer. Quatre ans plus tôt, dans un long entretien avec Joseph Simas paru en 1985 dans *ACTS 4* (repris dans *Nioques*), Albiach avait parlé d'une écriture du désir, de l'identité, de changer les pronoms masculins en pronoms féminins, ce qui avait pu prêter à une réception féministe.

Cela étant dit, la liste que dresse Charles Bernstein des poètes qui ont écrit sur le travail d'Albiach montre bien que la réception n'est en aucun cas exclusivement féminine : « Keith Waldrop, Paul Auster, Benjamin Hollander, Geoffrey O'Brien, Joseph Simas, Norma Cole, Michael Palmer, Alan Davies, Rachel Blau DuPlessis, Gale Nelson, Rosmarie Waldrop, Jonathan Skinner, Don Wellman, Peter Ramos, Cole Swensen. » La réception d'Albiach s'est faite prioritairement auprès des poètes de la tradition dite expérimentale, et particulièrement du cercle de la poésie *language*, au sens large, et de leurs successeurs. Pour certains de ces successeurs, fidèles aux principes critiques des *language poets* mais désireux de renouer avec une forme plus lyrique, Albiach a apporté la preuve qu'une forme de lyrisme restait possible à condition de prendre des mesures drastiques : un « lyrisme froid » ou à froid. Un peu comme Zukofsky avait prouvé qu'il était encore possible, sous certaines conditions, d'écrire des sextines, des canzones, des couronnes de sonnets.

Bibliographie

- ALBIACH Anne-Marie, *Anawratha*, Marseille, Spectres Familiers, 1984 ; Marseille, Al Dante, 2006.
- ALBIACH, Anne-Marie, « Entretien avec Henri Deluy, Joseph Guglielmi et Pierre Rottenberg », *Action poétique* n° 74, juin 1978.
- ALBIACH, Anne-Marie, « Entretien avec Joseph Simas, le 13 Juillet 1984, suivi de Notes en marge de l'entretien par Anne-Marie Albiach », *Moving Letters* n° 4, deuxième trimestre 1985. Cet entretien a fait l'objet d'une traduction parue dans la revue *Acts* n° 4, ed. by David

- Levi Strauss, San Francisco, 1985. Il a enfin été repris, avec les Notes, dans la revue *Nioques* n° 3, juin 1991.
- ALBIACH, Anne-Marie, « Entretien téléphonique sur un livre antérieur » avec Jacques Darras, in *Arpentage de la poésie contemporaine*, Amiens, Trois Cailloux, 1987.
- ALBIACH, Anne-Marie, *État*, Paris, Mercure de France, 1971.
- ALBIACH, Anne-Marie, *État*, translated by Keith Waldrop, Awede, Vermont, 1989.
- ALBIACH, Anne-Marie, *Mezza Voce*, translated by Joseph Simas with the collaboration of Lydia Davis, Anthony Barnett and Douglas Oliver, The Post-Apollo Press, Sausalito, California, 1988.
- ALBIACH, Anne-Marie, *Vocative Figure*, translations by Anthony Barnett and Joseph Simas, revised, second edition, A-B, Allardyce Book, Læwes (G.B.), 1991.
- AUSTER Paul, ed., *The Random Book House of Twentieth Century French Poetry*, New York, Random House, 1982
- BERNSTEIN Charles, “Anne-Marie Albiach (1937-2012)” <<https://jacket2.org/commentary/anne-marie-albiach-1937-2012>>
- BLAU DU PLESSIS Rachel, « “A white fiction”, a woman and a page », *Temblor* n° 10, 1988.
- DAIVE Jean, *Anne-Marie Albiach, l’exact réel*, Marseille, Éric Pesty éditeur, 2006.
- DEMBO L. S., « The “objectivist” poet : four interviews », *Contemporary Literature*, 10, spring 1969, 155-219.
- Europe*, « Une littérature méconnue des USA », n° 578-579, juin-juillet 1977.
- FATTAL Simone, « Counting the New Age : An Interview with Simone Fattal of the Post-Apollo Press » by Karl Roeseler, Rain Taxi Online Edition, Fall 2000 <<http://www.raintaxi.com/counting-the-new-age-an-interview-with-simone-fattal-of-the-post-apollo-press/>>
- GLEIZE, Jean-Marie, *Le Théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*, Paris, Belin, « L’extrême contemporain », 1995 ; Lyon, Horlieu, 2015.

- GUEST Barbara and FRASER Kathleen in conversation with Elisabeth Frost and Cynthia Hogue, *Jacket* 25, February 2004
<<http://jacketmagazine.com/25/guest-iv.html>>
- GUEST Barbara, "Barbara Guest Talk, Naropa, Summer Program, June 23, 1998", *Poetry Project* # 172, Dec.-Jan. 1998-99.
- GUEST Barbara, *Quill, Solitary APPARITION*, Sausalito (CA), Post-Apollo Press, 1996.
- HERSANT Patrick, « Shakespeare en miroir : Pierre Jean Jouve », *Études Epistémè*, n° 6, automne 2004, p. 16-24.
- PESTY Éric, *Claude Royet-Journoud, Une bibliographie, Tome 1, 1962-2003*, p. 158 ff. Thèse de troisième cycle sous la direction de Jean-Marie Gleize, Université Aix-Marseille, 2005.
- ROYET-JOURNOUD Claude, « An Interview with Claude Royet-Journoud » with Keith et Rosmarie Waldrop, *Lingo* 4, 1994, p. 160-167.
- ROYET-JOURNOUD Claude, « UN SYSTÈME LATÉRAL : Entretien avec Jean Daive », *Fin* n° 13, juillet 2002, p. 15-32.
- SHAKESPEARE William, *Sonnets*, trad. Pierre Jean Jouve, Paris, Mercure de France, 1969.
- SKINNER Jonathan, « Blank's Embrace : Translating Albiach », document électronique communiqué par l'auteur ; une version de l'essai a paru sous le titre « In the Grip of the Page: Translating Albiach » 22 p, *Interstice*, n° 2, London, 1997.
- SWENSEN Cole, « On Albiach's Influence », *Amastra-N-Gallar*, n° 12 veran 2006, p. 67-70.
- Vingt poètes américains*, ed. Michel Deguy et Jacques Roubaud, Paris, Gallimard, 1980.
- Violence of the White page, Contemporary French Poetry*, ed. Stacy Doris, Phillip Foss, Emmanuel Hocquard, *Tuonyi* n° 9/10, 1991.
- WALDROP Keith, « Interview with Keith Waldrop 1993-1997 » by Peter Gizzi, document électronique communiqué par P. Gizzi. L'entretien a paru en deux fois : *The Germ* 4 (Spring 2000), p. 275-305 ; « Peter Gizzi Interviews Keith Waldrop, part II » ; *The Germ* 5 (Summer, 2001), p. 270-319. Une traduction française a paru en 2013 dans : « *L'irratrapabilité* », trad. Bernard Rival, Courbevoie, Théâtre typographique, 2013.

- WALDROP Rosmarie, « Shall We Escape Analogy », *Studies in 20th Century Literature*, vol. 13, n° 1, winter 1989, p. 113-128.
- WALDROP Rosmarie, *Lavish Absence: Recalling and Rereading Edmond Jabès*, Hanover (NH), Wesleyan University Press, 2002.
- WALDROP Rosmarie, *When They Have Senses*, Providence (R.I.), Burning Deck, 1980.
- ZUKOFSKY Louis, « A » 9 (*première partie*), traduit par Anne-Marie Albiach, *Siècle à mains* n° 12, printemps 1970 ; repris (précédé de « Contrepoint ») dans *Argile* n° 13-14, printemps été 1977 ; repris dans *Vingt poètes américains*, Jacques Roubaud et Michel Deguy éd., Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1980 ; repris dans « A » 9 (*première partie*), Marseille, Éric Pesty Éditeur, 2011.
- ZUKOFSKY Louis, « A », New York, New Directions, [1978] 2011.
- ZUKOFSKY Louis, *Anew : Complete Shorter Poetry*, avant-propos de Robert Creeley, New York, New Directions, 2011.
- ZUKOFSKY Louis, *First Half of "A"-9*, New York, Louis Zukofsky, 1940 (55 exemplaires ronéotypés).