

2m 11, 3501, 1

Université de Montréal

**Langue, corps et altérité dans la poésie d'Anne-Marie Albiach
de *Flammigère* à *Objet* (1967-1976)**

par

Judith Proulx

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en littératures de langue française

Janvier 2007

© Judith Proulx, 2007



AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Langue, corps et altérité dans la poésie d'Anne-Marie Albiach
de *Flammigère* à *Objet* (1967-1976)**

présenté par :

Judith Proulx

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis
Présidente-rapporteuse

Pierre Popovic
Directeur de recherche

Pierre Nepveu
Membre du jury

Sommaire

La poésie d'Anne-Marie Albiach est reconnue pour sa complexité et son énigmaticité. On la qualifie volontiers d'illisible, d'inintelligible, d'ininterprétable, d'athématique. Pourtant, cette écriture, aussi fragmentaire, lacunaire et elliptique soit-elle, prend appui sur les transformations amorcées par la modernité poétique et s'inscrit de façon particulière dans les recherches menées par les avant-gardes du champ poétique de circuit restreint au tournant des années 1960-1970 (*Tel Quel, Change, TXT*). L'objectif de ce mémoire est de lire, dans le tracé elliptique des mots, les cinq premiers recueils d'Anne-Marie Albiach, publiés entre 1967 et 1976 (*Flammigère, État, « H II » linéaires, CÉSURE : le corps et Objet*), en cherchant à comprendre comment ils travaillent l'héritage poétique de la modernité et comment ils dialoguent avec certains discours littéraires, cognitifs et sociaux des années 1960-1970, par l'entremise d'une lecture sociocritique.

Le travail est divisé en trois parties. Le premier chapitre analyse les particularités de l'écriture albiacienne, laquelle transforme, module, décompose et recompose indéfiniment la langue commune pour formuler un langage personnel, pulsionnel et expérimental. Le deuxième rend compte de l'inscription très particulière du corps dans les textes et explique en quoi cette représentation s'éloigne radicalement des formes habituelles. Le troisième observe comment le sujet poétique développe un rapport multidimensionnel à soi, à l'autre et au dehors par la médiation d'une écriture altérée et partielle.

En définitive, l'analyse des textes fait apparaître l'individualité de la démarche créatrice d'Albiach qui tente, par tous les moyens, de se singulariser, en mettant à distance aussi bien les modes de signification propres à la poésie moderne et contemporaine que les discours dominants de l'époque.

Mots clés

Anne-Marie Albiach, poésie française contemporaine, formalisme littéraire, sociocritique, étude des représentations.

Abstract

The poetry of Anne-Marie Albiach is recognized for its complexity and its enigmaticity. It is qualified as being unreadable, unintelligible, non-interpretable and, non-thematic. Even though her writing is fragmentary, lacunal and elliptic, it takes support on the transformations of poetic forms since the beginning of modernity and lies within a particular way in the research undertaken by the avant-gardes of the restricted poetic field at the turn of the years 1960-1970 (*Tel Quel, Change, TXT*). The objective of this master's thesis is *to read*, in the elliptic layout of the words, the first five books of Anne-Marie Albiach, published between 1967 and 1976 (*Flammigère, État, "H II" linéaires, CÉSURE: le corps and Objet*), while seeking to understand how they work the poetic heritage of the modernity and how they dialogue with certain literary, cognitive and social speeches of the years 1960-1970, through a sociocritic analysis.

This work is divided into three parts. The first chapter analyzes the particularities of Albiach's writing, which indefinitely transforms, modules, breaks up and recomposes the common language to formulate a personal, instinctual and experimental voice. The second chapter is interested in the very particular inscription of the body in the text. This representation radically outdistances itself from its usual forms. The third chapter observes how the subject develops a multidimensional relationship with oneself, the other and the outside, through a partial and altered form of writing.

Ultimately, this analysis emphasizes the individuality of Albiach's creative process which seeks, by all means, to distinguish itself by breaking with the modes of significance peculiar to modern and contemporary poetry as well as with the dominant speeches of the time.

Key words

Anne-Marie Albiach, contemporary French poetry, literary formalism, sociocritic, study of the representations.

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	vii
INTRODUCTION.....	1
Le champ poétique de circuit restreint en France au tournant des années 1960-70..	1
Un travail marginal : <i>Siècle à mains</i> et <i>Orange Export Ltd</i>	5
Un positionnement stratégique ?.....	7
Orientations méthodologiques.....	10
Chapitre premier : Un formalisme ambigu.....	13
Une révolution syntaxique.....	13
« Dans l'énigme chaleureuse de la langue ».....	15
Un nouvel état de la langue.....	23
« La forme polygone ».....	28
Une transgression générique ?.....	33
Une typographie spectaculaire.....	36
Un espace sonore.....	40
Des analogies signifiantes.....	44
Synthèse.....	47
Chapitre II : Un corps de chair et de mots.....	50
Entre l'abstraction et la figuration.....	50
Du portrait à l'empreinte.....	51
Les modes d'incorporation.....	55
Déconstruire la représentation.....	58
Le savoir du corps.....	65
Un mouvement mimétique.....	68
Un érotisme violent.....	73
Une sensualité objective ?.....	78
Synthèse.....	83
Chapitre III : Un sujet pluriel.....	86
Une subjectivité composite.....	86
Les modalités d'expression.....	89
Un lyrisme de la voix.....	94
Le sujet dans l'écriture.....	98
L'Autre en soi.....	100
Le sujet hors de soi.....	105
Synthèse.....	112
CONCLUSION.....	114
BIBLIOGRAPHIE.....	119

*à Andrée,
qui a façonné mon goût pour la lecture et
mon désir d'apprendre*

*à Richard,
qui m'a transmis sa discipline, sa
ténacité et sa curiosité intellectuelle*

Remerciements

À Pierre Popovic, j'offre toute ma reconnaissance. Grâce à son accueil, à sa confiance, à sa générosité et à ses encouragements constants, j'ai eu le courage d'aller au bout de moi-même. Ce mémoire n'aurait jamais été ce qu'il est sans ses lectures attentives et ses commentaires perspicaces, qui ont alimenté nos discussions et approfondi mes réflexions. Je veux qu'il sache à quel point sa présence et son travail m'ont été précieux.

Je souhaite également exprimer ma gratitude à Jean-Marie Gleize qui m'a chaleureusement reçue à l'École normale supérieure de Lyon et m'a permis de consulter des documents difficilement accessibles dans les universités québécoises. De sa disponibilité, de sa générosité et de son ouverture d'esprit à l'égard de mon projet de recherche, je le remercie profondément.

Au cours des deux dernières années, j'ai, plus que jamais auparavant, pris conscience de la chaleur et du réconfort qu'apportent la famille et les amis. Tous ont fait preuve à mon endroit d'une patience exemplaire et m'ont offert un soutien inébranlable. Qu'il me soit permis de nommer Émilie et Sophie, pour leur écoute attentive et leurs conseils, ainsi que Marie-Ève et Julia, pour leur amitié si enrichissante.

Je veux aussi témoigner mon affection à mes parents qui m'ont toujours encouragée à réaliser mes projets avec cœur et à relever les défis avec passion. Enfin, à Jean-François, dont la présence quotidienne a été mon plus grand réconfort tout au long de ce travail, j'offre un merci tout spécial.

Pour mener à bien cette recherche, j'ai bénéficié d'une bourse du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal et d'une bourse de mobilité du ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport du Québec.

Introduction

Le champ poétique de circuit restreint en France au tournant des années 1960-1970

Au moment où Anne-Marie Albiach conçoit son projet d'écriture, les milieux intellectuels français sont en pleine effervescence. La revue *Tel Quel*, fondée en 1960 par Philippe Sollers, Jacques Coudol, Fernand du Boisrouvray, Jean-Edern Hallier, Jean-René Huguenin et Renaud Matignon, occupe une position dominante dans le champ poétique de circuit restreint. Avant d'en venir à rejeter la poésie, les protagonistes de *Tel Quel* commenceront par vouloir la débarrasser de ce qui la rend à leurs yeux insupportable : « le "cancer romantico-lyrique" déjà vilipendé par Francis Ponge¹. » L'idée est non seulement de rompre définitivement avec les conceptions philosophique, ontologique, romantique, humaniste et surréaliste de la poésie, mais de dépasser les catégories génériques traditionnelles – poésie, roman, théâtre – et de leur substituer la notion de texte.

Par la radicalité de son œuvre et de ses prises de positions, Denis Roche réalise de façon exemplaire le programme telquelien² : « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas³ », déclare-t-il en 1968 dans *Le Mécrit*. Il achève ainsi une remise en question du genre poétique moderne amorcée à la fin du XIX^e siècle par Rimbaud, Lautréamont et Mallarmé. Certains membres du groupe ne l'entendent cependant pas ainsi. En 1967, Jean-Pierre Faye quitte *Tel Quel* pour fonder sa propre revue, *Change*, dont l'objectif est de renouveler la forme poétique tout en lui conservant son essence, sa spécificité. Animée par des poètes comme Jacques Roubaud, Maurice Roche et Jean

¹ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ vallon, 1995, p. 31.

² Jean-Marie Gleize décrit en ces termes le travail de Denis Roche : « Mais s'il s'agit d'une écriture sauvage, "énergumène", comme le suggère un de ces titres (*Éros énergumène*, 1968), il s'agit en même temps d'une écriture savante, de la mise en jeu d'un savoir prosodique et rhétorique, montré, exhibé. On pourrait presque parler d'un formalisme spectaculaire, dont le but serait en dernière instance critique (en quoi cette écriture s'affiche comme mécriture) : l'épuisement de la forme poétique, et l'exténuation de la poésie elle-même. » Cet « épuisement » qui exténue la forme poétique, mais ouvre sur un « formalisme spectaculaire » se retrouve précisément chez Anne-Marie Albiach. On y reviendra dans le premier chapitre de cette étude. Cf. Jean-Marie Gleize, « Denis Roche », *La poésie. Textes critiques XIV^e - XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1995, p. 561.

³ Denis Roche, *Le Mécrit*, Paris, Seuil, 1972, 147 p.

Pierre Faye lui-même, *Change* est particulièrement attentive à l'analyse du langage poétique et à la récupération dynamique des formes traditionnelles. Dans le manifeste du premier numéro, les fondateurs affirment leurs prétentions révolutionnaires :

Théorie formelle ou critique idéologique, récit ou prosodie : tout ce qui va se produire ici se développera dans un champ sans bornes où certains recouvrements précis vont d'eux-mêmes désigner leurs effets. Nous habitons les sociétés du montage. Démontez leurs formes ne suffit pas : il faut aller jusqu'aux niveaux où elles se produisent elles-mêmes en engendrant ce jeu de formes – pour les *changer*. Cet effort de *changement* s'appuiera sur le marxisme et sur la linguistique générative et transformationnelle de Chomsky⁴.

Bien qu'ils soient incompatibles, les deux formalismes qui se développent autour de *Tel Quel* et de *Change* donnent naissance, durant les années 1960-1970, à une bipolarisation par rapport à laquelle tous se situent, y compris les intellectuels.

Il faut préciser que *Tel Quel* ne fut jamais d'abord une revue de poésie. Elle fut avant tout « le lieu où se répercuta, sur le plan de la création littéraire, l'immense travail de réflexion et d'élaboration théorique alors en cours dans tous les domaines de la connaissance⁵. » Les grands intellectuels du moment, Althusser, Foucault, Lacan, Barthes, Greimas, Derrida, y contribuèrent de près ou de loin. Cette ébullition intellectuelle fut également stimulée par la redécouverte des travaux de Saussure, des formalistes russes, du Cercle de Moscou et du Cercle de Prague. La nouveauté de ces réflexions théoriques permit aux théoriciens et aux poètes de penser leur travail en dehors du seul modèle français, encore fortement sous l'emprise de l'esthétique surréaliste. Comme l'explique Anne Malaprade, « les consciences poétiques puis[èrent] dans les sciences humaines, la linguistique et la critique structuraliste des idées et des formules qui leur permi[rent] de conceptualiser la poésie, ce que le surréalisme antérieur n'avait pas rendu possible⁶. » Les réflexions théoriques créent une relation féconde entre poètes et poéticiens tout en catalysant le retour d'une poésie centrée sur le langage et sur la syntaxe.

⁴ Manifeste du n° 1 de *Change*, cité par Fabrice Thumerel, *Le champ littéraire français au XX^e siècle. Élément pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 105. La dernière phrase est de Thumerel.

⁵ Jean-Marie Gleize, « Un métier d'ignorance », *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, p. 103.

⁶ Anne Malaprade, « Quels chemins pour circuler dans la poésie française contemporaine des trente dernières années : périodes, avant-gardes et/ou extrême contemporanéité ? », dans Michèle Touret et Francine Dugast-Portes (dir.), *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour la littérature française du XX^e siècle ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 173.

L'irradiation de *Tel Quel* sur l'ensemble du champ poétique est telle qu'elle suscite l'émergence de plusieurs autres revues, dont certaines connaissent un grand rayonnement. C'est le cas de *TXT*, publiée de 1969 à 1993. Le groupe d'origine, formé de Christian Prigent, Jean-Luc Steinmetz, Alain Duault et Jean-Pierre Verheggen, s'intéresse de près aux débats intellectuels alors en cours. Ils souhaitent créer une poésie, qu'ils qualifient eux-mêmes d'*illisible*, grâce aux outils offerts, sur le plan théorique par les discours linguistique et philosophique, sur le plan littéraire par l'écriture carnavalesque. Ils se distinguent en cela des groupes de Philippe Sollers et de Jean-Pierre Faye. Ils souhaitent réintroduire dans la poésie une dimension ludique, grotesque, par un langage « oral » procédant à une exploration des pulsions. Leur travail s'élabore à partir des questions structurales posées par Bakhtine. Les poètes rassemblés autour de *TXT* veulent imposer leur label théorique en différenciant *leur* conception du « carnavalesque » de celle de la *vulgate* intellectuelle, qui ignore le travail sur le signifiant⁷. L'exemple de *TXT* montre bien l'importance de se positionner par rapport aux groupes dominants. La revue apparaît comme un outil stratégique qui permet d'investir le champ. « Une avant-garde, explique Prigent, se donne des positions à conquérir, elle se désigne des alliés et des ennemis. Dans cette perspective métaphoriquement militaire, les revues comme *TXT* sont de petites machines de guerre dont le but est la prise du pouvoir dans le champ (un pouvoir, ceci dit, au "p" très minuscule⁸ !). »

À l'écart de ces tendances dites formalistes ou « textualistes » se situent des poètes en voie de consécration. Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Philippe Jaccottet et Jacques Dupin tentent, par l'entremise de la revue *L'Éphémère* (1966-1972), d'« élucider à plusieurs et les conditions de l'acte de poésie et les notions, les mots, que chacun [d'eux] emploie pour les dire⁹. » Nourris de philosophie heideggérienne, ces poètes développent un questionnement ontologique. Ils mènent une quête commune du

⁷ Cf. Fabrice Thumerel, *op. cit.*, p. 109.

⁸ Entretien avec Christian Prigent, dans Fabrice Thumerel, *op. cit.*, p. 104.

⁹ Anne Malaprade, *op. cit.*, p. 173.

lieu et de la présence et valorisent un rapport insistant à l'élémentaire¹⁰. Cette esthétique, que Jean-Claude Pinson qualifie de « spéculative », est, par bien des côtés, une poétique préoccupée d'un « salut » par le sens¹¹, ce en quoi elle s'écarte complètement des positions avant-gardistes décrites ci-dessus.

Brosser le tableau du champ poétique de circuit restreint au tournant des années 1960-1970 fait ressortir deux positionnements scripturaux distincts : d'un côté, les poètes qui continuent de croire en la poésie et qui mènent une réflexion ontologique (Yves Bonnefoy et consorts) ; de l'autre, les avant-gardes qui souhaitent « rendre inadmissible toute *croissance* à la poésie, toute religion “romantique” de la poésie, afin de faire valoir les droits d'une nouvelle poésie¹². » Au sein même des avant-gardes, les propositions théoriques se ramifient et sont nombreuses, car tous n'ont pas la même définition de ce que devrait être le travail formel en poésie. Cette période est donc parcourue de fortes tensions polémiques, jalonnée d'alliances et d'exclusions, que viennent déterminer, ou plutôt brouiller, les prises de position politiques des différents groupes.

Les avant-gardes se rejoignent cependant sur un point : toutes veulent rompre définitivement avec la poésie surréaliste et avec la poésie de la Résistance. Pour y parvenir, elles récusent des principes qui furent chers à leurs prédécesseurs. En effet, devant l'effondrement social et la défaite des valeurs humanistes, les poètes de l'après-guerre avaient tenté de préserver un héritage littéraire, culturel et philosophique (l'œuvre de René Char est en ce sens exemplaire). La « Déclaration » inaugurale de *Tel Quel* proclame le désir – la nécessité – de mettre à distance aussi bien la notion d'engagement, élaborée par Jean-Paul Sartre, que l'esthétique surréaliste :

Les idéologues ont suffisamment régné sur l'expression pour que celle-ci se permette enfin de leur fausser compagnie, de ne plus s'occuper que d'elle-même, de sa fatalité et de ses règles particulières. Nous n'aurons rien à faire non plus, il faut le dire en passant, dans la compagnie de ceux qui, jamais à court d'idées ou d'images, agitant le vocabulaire d'un bavardage interminablement adolescent, brouillant les cartes, seul moyen de paraître avoir du jeu sans rien que de l'esprit

¹⁰ Jean-Michel Maulpoix, « La poésie française depuis 1950 : diversités et perspectives. 1950 : Habiter », 1999. <http://www.maulpoix.net/Habiter1950.html>. Page consultée le 9 décembre 2006.

¹¹ Jean-Claude Pinson, *op. cit.*, p. 26.

¹² *Ibid.*, p. 32.

ou du talent, vivent, joliment inquiets, dans une liberté dont ils se créent, à coup de calembour sur la grandeur, le petit terrain propre à leurs cabrioles crispées¹³.

Quoi qu'il en soit de leurs intentions, les membres de *Tel Quel*, de *Change* et plus tard ceux de *TXT* prennent également position dans les débats sociopolitiques de leur époque. Mai 68 est un moment critique, qui contribue fortement à la bipolarisation du champ poétique¹⁴. Boris Gobille souligne que, depuis le surréalisme, la domination symbolique du champ repose sur « l'association d'une radicalité esthétique et d'une radicalité politique », laquelle « interdit toute indifférence ou toute passivité par rapport aux événements révolutionnaires¹⁵. » Les avant-gardes des années 1960-1970 perçoivent la radicalisation de leur travail formel et théorique comme le meilleur moyen d'investir la sphère politique et de provoquer le changement. Leurs stratégies littéraires et critiques sont donc motivées par le désir de conquérir le champ et d'obtenir un pouvoir symbolique suffisant pour prendre position et être entendu dans le débat social et politique.

Durant cette période, les voix dissonantes ne disposent que de très peu d'espace pour s'exprimer. Malgré tout, d'autres démarches poétiques se développent, à la fois intéressées par les débats en cours et bien décidées à s'en éloigner, à travailler autrement, indépendamment des positions dominantes.

Un travail marginal : *Siècle à mains et Orange Export Ltd.*

Il en est ainsi du groupe de poètes auquel appartient Anne-Marie Albiach dans les années 1960-1970. En réalité, il ne fut jamais question d'un groupe clairement constitué. Il s'agissait plutôt de quelques écrivains – Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Alain Veinstein, Michel Couturier, Emmanuel Hocquard, Pascal Quignard, Roger Giroux – qui partageaient une vision commune de l'écriture. L'attitude de ces poètes par rapport aux avant-gardes du champ poétique de circuit restreint est excentrique. L'adjectif doit d'abord être entendu au sens propre : éloigné du

¹³ Philippe Sollers, « Déclaration », *Tel Quel*, n° 1, mars 1960, p. 3.

¹⁴ À ce sujet, on consultera deux articles de Boris Gobille : « La guerre de *Change* contre la "dictature structuraliste" de *Tel Quel*. Le "théoricisme" des avant-gardes littéraires à l'épreuve de la crise politique de Mai 68 », *Raisons politiques*, n° 18, mai 2005, p. 73-96 ; « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 158, p. 30-53.

¹⁵ Boris Gobille, *loc. cit.* (2), p. 32.

centre. En 1967, Claude Royet-Journoud et Anne-Marie Albiach dirigent la revue *Siècle à mains* à Londres, à l'écart des débats enflammés de la scène intellectuelle parisienne. Albiach y publie son premier recueil, *Flammigère*, la même année. *Siècle à mains* rassemble des écrivains venus d'horizons différents, parmi eux, Michel Deguy, Edmond Jabès, Serge Gavronsky, Louis Zukofsky, John Ashberry.

La distance géographique donne à ces poètes une grande indépendance. Georges-Olivier Châteaureynaud commente avec justesse l'intention d'Anne-Marie Albiach et de ses camarades :

Ensemble, à l'écart, tout au moins apparemment, des bruits contemporains, ces auteurs travaillent. L'expérience de *Siècle à mains*, parallèlement à celle de *Change*, mais plus secrète, plus sourde, plus méconnue surtout, représente sans doute la tentative la plus avancée jusqu'ici – la plus libre – d'atteindre à un discours communautaire¹⁶.

Cette expression signifie que les différentes écritures se mêlent les unes aux autres pour créer une unité de pensée et de ton, pour formuler un propos commun qui laisse cependant place aux particularités individuelles. « Chaque individualité se prête à l'entreprise et se reprend : ce "nous verbal" se délie fatalement en autant de moi qu'il y a de voix¹⁷. » *Excentrique*, le qualificatif vaut donc aussi pour la singularité de cette expérience poétique. De jeunes écrivains français créent une revue de poésie à Londres à la fin des années 1960, y traduisent des poètes anglais et américains (essentiellement des objectivistes), joignent à ces textes des poèmes d'auteurs français et présentent le tout comme un ensemble cohérent. Ils se situent volontairement dans la marge pour accéder à une liberté difficilement imaginable en France au moment où règne ce que certains détracteurs du groupe de Philippe Sollers ont appelé le « terrorisme telquelien ».

Au début des années 1970, *Orange Export Ltd.* – une petite maison d'édition artisanale créée par Emmanuel Hocquard et par l'artiste peintre Raquel Lévy à Malakoff (Hauts-de-Seine) – devient le nouveau lieu de rassemblement des poètes de *Siècle à mains*. À l'écart de l'agitation parisienne, *Orange Export Ltd.* représente un lieu de création très stimulant, qui favorise l'expression artistique, la libre pensée et le travail formel. L'idée est de susciter la création à partir de contraintes d'écriture (chaque

¹⁶ Georges-Olivier Châteaureynaud, « *Siècle à mains*, travail mystérieux », *Le point d'être*, hiver 1971, n° 3, p. 5.

¹⁷ *Ibid.*, p. 5.

collection prescrit des règles à suivre : 5 pages pour la collection *CHUTES* ; 12 pages pour la collection *FIGVRÆ*) et de favoriser l'échange entre les poètes et les artistes. Deux plaquettes de poèmes d'Albiach paraissent chez *Orange Export Ltd.* : *CÉSURE* : le corps (1975, coll. «*CHUTES* », avec collages originaux de Raquel Lévy) et *Objet* (1976, coll. «*FIGVRÆ* »). Quant aux relations que ces poètes entretiennent avec les groupes constitués des avant-gardes, Emmanuel Hocquard affirme :

Les chapelles, ou ce qui en restait, ça nous amusait de loin, mais ça ne nous concernait pas vraiment. Et puis, notre nombril n'était pas attaché à Paris. Nous nous intéressions tous également aux poésies étrangères : américaine, anglaise, italienne, sud-américaine... Je crois pouvoir dire avec le recul, que non seulement *Orange Export Ltd.* n'a pas été une chapelle, ni au service d'aucune chapelle, mais que ça été tout le contraire¹⁸.

L'entreprise est autonome et consciente de la nouveauté qu'elle apporte, consciente d'être un lieu permettant à chaque auteur de réaliser une expérience d'écriture unique. Elle rassemble des écrivains fort différents les uns des autres, qui ont, par surcroît, des positions adverses dans l'économie du champ : André du Bouchet, Michel Deguy, Henri Deluy, Jacques Dupin, Jean Tortel (tous près des positions de *L'Éphémère*), Denis Roche et Jacqueline Risset (poètes telqueliens)¹⁹. Cette diversité, bien perceptible à la lecture de l'anthologie *Orange Export Ltd.* (parue en 1986), témoigne de l'esprit d'ouverture et d'indépendance dont se réclament Emmanuel Hocquard et les poètes qui partagent sa conception de l'écriture. La critique désigne généralement ce courant par l'expression de « modernité négative », d'« écriture blanche » ou « minimaliste²⁰ ».

Un positionnement stratégique ?

La prolifération des revues au cours de cette période témoigne d'une chose : le regroupement est assurément la meilleure stratégie pour quiconque veut jouer un rôle dans le champ poétique de circuit restreint au tournant des années 1960-1970. Même s'ils ne théorisent pas leurs pratiques et même s'ils ne participent pas aux débats socioculturels et politiques, les poètes regroupés sous le nom de « modernité négative »

¹⁸ Emmanuel Hocquard, « 1986 », entretien avec Claude Esteban, *Orange Export Ltd. (1969-1986)*, Paris, Flammarion, coll., « Poésie », 1986, p. 10.

¹⁹ Plusieurs autres écrivains ont pris part à ce travail expérimental. Pour une vue d'ensemble, on consultera l'anthologie *Orange Export Ltd. (1969-1986)*, dont la référence apparaît ci-dessus.

²⁰ Anne Malaprade, *op. cit.*, p. 173.

se positionnent dans le champ par leur travail différent, artisanal (indépendant des grandes maisons d'édition françaises que sont Le Seuil et Gallimard), collectif et attentif aux questions formelles. Bien que ce ne soit pas au moyen de manifestes ou de prises de position fracassantes, ces poètes mènent une réflexion critique. Par la spécificité de leurs choix esthétiques, ils cherchent à poursuivre, à aggraver les transformations déjà amorcées par les avant-gardes de la fin du XIX^e siècle. Le coup porté à la langue témoigne, à lui seul, de la nécessité de leur démarche. C'est par l'entremise d'une écriture fortement autoréférentielle et polysémique que ces poètes contribuent à l'effort de renouvellement alors en cours.

Si les poètes telqueliens souhaitent rompre définitivement avec le passé, en épuisant le langage poétique pour « bouleverser l'histoire linéaire de la poésie française²¹ », les poètes « minimalistes » construisent à partir de ce passé des formes nouvelles, lesquelles s'inspirent également d'œuvres en langues étrangères. Leurs références ne sont pas exclusivement françaises et c'est sans doute ce qui leur permet de transformer la syntaxe avec une telle liberté. Le choix de noms comme *Siècle à mains* et *Orange Export Ltd.* révèle déjà leur intérêt pour une écriture polysémique et plurilingue. Les titres sont importants dans la mesure où ils servent « d'enseignes aux groupes, de label – c'est-à-dire de marque déposée, de signature, de signe distinctif, dans cet espace oppositif qu'est le champ littéraire. » *Tel Quel*, *Change* et *TXT* ont d'emblée une connotation théorique et linguistique : le premier, parce qu'il fait référence à Paul Valéry, dont l'œuvre est animée d'un « perpétuel et multiforme effort théorique de réflexion sur les puissances créatrices²² », le second, parce qu'il réclame impérativement un changement, le troisième, parce qu'il apparaît lui-même comme résultant d'un bouleversement de la langue, d'une suppression. « Pour les initiés, le label *TXT* signifi[e] : “plus radical, donc plus original que *Tel Quel*”. »

Un titre comme *Siècle à mains* se distingue par sa subtilité. Si le terme « mains » évoque l'écrivain à la tâche, l'expression entière suggère un « siècle » de travail, un

²¹ Anne Malaprade, *op. cit.*, p. 173.

²² Philippe Hamon et Denis Roger-Vasselin (dir.), *Le Robert des grands écrivains de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000, p. 1352. Cf. Paul Valéry, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, 1941, 223 p. « Mais c'est la manœuvre du langage qui importe, l'enchaînement des actes, l'acquisition de l'indépendance des mouvements de l'esprit ; et déliés, la liberté de leur composition dans le discours... » (« Choses tues », p. 25).

siècle de recherches, d'expérimentations et de transformations depuis Rimbaud, Lautréamont et Mallarmé. C'est d'ailleurs au poème « Mauvais sang » qu'est empruntée cette formulation rimbaldienne :

J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans ignobles. La main à plume vaut la main à charrue. – Quel siècle à mains – Je n'aurai jamais ma main²³.

En plus de créer une filiation avec les poètes de la modernité, cet intitulé place les poètes de *Siècle à mains* dans une logique historique et dans un esprit de continuité, incompatible avec la rupture radicale souhaitée par *Tel Quel*. Parce qu'il se situe à l'écart de la position dominante du champ, le groupe détient un pouvoir symbolique moindre, mais une autonomie et une liberté beaucoup plus grandes.

L'étude qui suit repose sur l'hypothèse qu'une situation marginale dans le champ poétique de circuit restreint au tournant des années 1960-1970 est susceptible de mener à la création d'une poésie plus libre dans ses formes, dans sa langue et dans son discours que celle élaborée par les avant-gardes. Une telle poésie suppose l'éclosion de nouvelles cohérences sémantiques et l'expression d'une expérimentation singulière du réel. Si on admet que l'écrivain appartenant à un groupe excentrique n'a pas à soutenir des positions esthétiques, idéologiques ou politiques pour conserver un pouvoir symbolique, il est également possible que son écriture remette plus librement en question les représentations et les discours dominants de l'époque, et ce, par des voies plus novatrices que celles prônées par les avant-gardes, lesquelles favorisent l'association des recherches formelles à des positions politiques et limitent la liberté créatrice plus qu'elles ne la permettent.

L'analyse des cinq premiers recueils d'Anne-Marie Albiach, publiés entre 1967 et 1976, cherchera à montrer le bien-fondé de cette hypothèse. *Flammigère* (1967), *État* (1971), « H II » *linéaires* (1974), *CÉSURE : le corps* (1975) et *Objet*²⁴ (1976) ont été créés au moment où l'auteure participait activement aux projets de *Siècle à mains* et d'*Orange Export Ltd*. Ces œuvres offrent une grande cohérence esthétique et

²³ Arthur Rimbaud, *Poésies. Une Saison en enfer* suivie de *Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999, p. 178.

²⁴ Étant donné l'imposant travail typographique mené par Anne-Marie Albiach, la graphie des titres ainsi que du texte sera respectée tout au long de ce travail.

thématique. La singularité des premières œuvres d'Albiach – ce par quoi elle se démarque significativement de ses contemporains – réside dans sa manière de faire naître un univers de tensions à partir d'un imposant travail mené sur la langue, sur la structure et sur la disposition du poème. Tout, dans cette écriture si difficile d'accès, semble calculé, travaillé de façon minutieuse, presque mathématique. Pourtant, la technicité albiacienne n'exclut pas une sorte de proximité empirique, émotionnelle, érotique du texte. C'est à cette contradiction que tient la singularité de cette écriture à la fois formaliste et lyrique où les choix esthétiques particuliers sont mis en valeur par une intensité poétique rare dans la production des années 1960-1970.

Orientations méthodologiques

L'œuvre d'Albiach est entourée d'un consensus critique relativement fort. Tous s'entendent généralement pour dire que sa poésie est exempte d'images, qu'elle rompt définitivement avec le surréalisme et son culte de la métaphore. D'aucuns mentionnent l'« illisibilité » des textes, l'impossibilité de les résumer, de les interpréter, de leur trouver un sens. D'autres expriment leur tentation de permuter les mots et les vers sur une même page pour retrouver une syntaxe familière, ou encore, de considérer les deux pages comme un seul espace d'écriture. Assurément, les blancs intriguent, car ils poussent le lecteur à interroger la relation entre le texte et la page sur laquelle il est transcrit. Si Albiach est reconnue pour avoir inventer une nouvelle forme prosodique de la modernité mallarméenne, les similitudes et les différences entre les deux œuvres n'ont encore jamais été expliquées de manière rigoureuse. Et si le tragique qui se dégage des textes est généralement associé aux tragédies shakespeariennes (Albiach elle-même s'en réclame), peu de critiques se sont intéressés aux buts réellement poursuivis par les références théâtrales dans cette œuvre poétique.

Ce sont là différents aspects qui témoignent de la manière dont la critique aborde la production d'Albiach. L'étude qui suit prendra appui sur les travaux antérieurs – particulièrement sur ceux de Jean-Marie Gleize²⁵, de Marc-André Brouillette²⁶ et de

²⁵ Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983, 307 p. ; *A noir, poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992, 234 p. ; *Le Théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1995, 123 p.

Rosmarie Waldrop²⁷ – tout en essayant de lire les textes autrement, dans le tracé elliptique des mots, grâce à la combinaison de deux mouvements herméneutiques complémentaires.

Le premier, au plus près du texte, consiste à étudier l'organisation des poèmes et leurs particularités syntaxiques en faisant appel aux ressources de l'analyse littéraire classique, plus particulièrement à la sémantique et à la rhétorique du poème (notamment à la néo-rhétorique du Groupe μ et à ses ouvertures sur l'articulation du poétique et du social²⁸). Une attention particulière sera accordée aux modes de signification du texte, qui s'écartent radicalement des modes de communication habituels, ainsi qu'aux modalités d'énonciation qui influencent significativement la lecture et la réception du texte. Dans un deuxième temps, on tentera de penser les interactions possibles entre cette écriture et le contexte social des années 1960-1970, fortement marqué par la crise de Mai 68 et par le mouvement de libération des femmes. On cherchera à comprendre ce que le texte, aussi hermétique soit-il, dit du social, et dans quelle mesure il déplace ou reconduit les stéréotypes et les clichés. Ces relations interdiscursives seront pensées à partir des hypothèses méthodologiques propres à la sociocritique de la poésie, dans l'esprit des travaux de Pierre Popovic²⁹, de Ross Chambers³⁰ et de Walter Benjamin³¹. L'étude qui suit se fonde sur le principe que « la socialité d'un texte se donne avant tout à lire par sa forme³². »

La première partie de cette étude sera consacrée au travail opéré sur la langue, sur la syntaxe et sur la disposition du poème afin de montrer comment l'écriture

²⁶ Marc-André Brouillette, « Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine. Le langage et son espace dans les œuvres d'Anne-Marie Albiach, Jean Laude et Gilles Cyr », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'études françaises, 2001, 315 p.

²⁷ Rosmarie Waldrop. « État », *Books Abroad*, vol. 46, n° 1, (hiver 1972), Oklahoma, p. 72 ; « Shall we escape analogy », *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 13, n° 1 (hiver 1989), p. 113-128.

²⁸ Groupe μ (Jacques Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, Ph. Minguet). *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Complexe, 1977, 299 p.

²⁹ Pierre Popovic. *La Contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953, Candiac*, Éditions Balzac, 1992, 455 p. ; « La soupe aux choux : ingrédients et méthodes », *Études françaises*, vol. 41, n° 3, 2005, p. 41-61.

³⁰ Ross Chambers. *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, Librairie José Corti, 1987, 241 p.

³¹ Walter Benjamin. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982, 286 p.

³² Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 30.

albiacienne, en apparence si complexe, permet la création de relations sémantiques significatives. Les transformations seront analysées en regard des différentes recherches dont la poésie est l'objet depuis le *Coup de dés* de Mallarmé, le but étant de montrer la liberté avec laquelle la langue est déconstruite. Dans un deuxième temps, l'analyse portera sur la représentation du corps dans l'écriture et tentera de dégager ce qui distingue cette représentation de l'image que la société, par l'entremise de la publicité, des magazines, de la mode, du discours médical et scientifique, renvoie généralement d'un corps. Finalement, on s'intéressera à la manière dont l'écriture albiacienne travaille un motif traditionnel du genre poétique, « le sujet », en transformant les conceptions issues des traditions romantiques et formalistes. L'étude de ces trois aspects fera ressortir les spécificités de cette poétique qui ouvre sur un univers pulsionnel particulier, à l'écart de tout sentimentalisme. Bien qu'elle soit transportée par le désir ou par la violence, l'écriture albiacienne est néanmoins soumise à une rigueur formelle exigeante, quasi excessive (Albiach écrivait : excédante). C'est à travers cette contradiction, et peut-être même par elle, que l'œuvre s'élabore.

Il arrive qu'un signe de ponctuation soit utilisé à bon escient pour indiquer un lien logique. Mais malgré sa présence, le sens demeure suspendu, comme en témoigne le vers suivant :

séduction : racines veines amadouées (*Fl.* 7)

Les deux-points ne permettent pas de connaître avec précision la relation qui unit le terme « séduction » à la suite « racines veines amadouées ». Pour dégager les sous-entendus, il faut jouer avec les mots et interroger les interactions possibles. Le terme « séduction », qui a pour racine latine *seductio*, renvoie à la fois à la subjectivité (*se*, soi) et au mouvement (*ductio* signifie conduire, mener de côté). Le mot « racines » se rapporte à l'étymologie, à l'histoire de la langue et du lexique. Il évoque en même temps les origines de la vie, qu'on pense, de façon concrète, aux plantes, aux arbres, aux racines comestibles ou, de façon plus conceptuelle, à la filiation, à la transmission, à la mémoire. Symboles de vie, les « racines » sont donc étroitement liées aux « veines », qui impliquent en outre une idée de mouvement, de circulation.

En qualifiant les « racines » et les « veines », l'adjectif « amadouées » pose entre ces mots un rapport de complémentarité. Une fois décomposé, le terme fait curieusement apparaître les initiales de l'auteure « ama », accompagnées du qualificatif « douées », pour laisser entendre ceci : [Anne-Marie Albiach douée]. Par la mise en forme d'une séquence étrange et en apparence insignifiante, l'auteure semble affirmer son emprise sur la langue.

Dans un exemple comme celui-ci, les deux-points servent de support aux transformations syntaxiques. Ils assurent un lien étroit entre les deux parties du vers. Le fragment « racines veines amadouées » se présente en effet comme une explication, voire comme une nouvelle définition du terme « séduction ». Le rôle de la ponctuation est de renforcer les relations de sens qui émergent et qui engendrent la forte dimension autoréflexive du vers. Les concepts qui s'en dégagent – le sujet, la langue, le mouvement, la corporalité, la matérialité, l'union – sont des thématiques constitutives de l'œuvre d'Albiach. Dans l'ombre des signes, le lecteur perçoit quelque chose qui met en jeu le sujet et qui place l'origine de la pensée à l'intérieur du corps.

Déconstruire une syntaxe donnée, considérée comme naturelle parce qu'elle a été acquise dès le plus jeune âge, pour transformer notre perception du langage, pour restituer la langue à sa profonde étrangeté et pour ébranler nos certitudes, c'est ce à quoi travaille Anne-Marie Albiach. Pour ce faire, elle s'en prend à tous les présupposés linguistiques : syntaxe, grammaire, ponctuation, schéma de lecture et de compréhension, organisation spatiale du texte sur la page. Mais la transformation ne se fait pas en un temps. À mesure que l'œuvre évolue, le travail opéré sur la langue se précise et se raffine. Si les premiers écrits (*Haie Interne* et *Flammigère*) conservent un attachement évident à la tradition poétique (les vers rassemblés en strophes rendent la disposition du poème et son aspect visuel plutôt conventionnels), les textes suivants (*État*, « H II » *linéaires*, *CÉSURE : le corps*, *Objet*, *Mezza Voce*, etc.) se libèrent de toutes contraintes prédéterminées. L'écriture prend la forme d'un véritable « DÉVELOPPEMENT GÉOMÉTRIQUE ». (É. 75) C'est un travail de la langue et de la syntaxe, de la césure et du rythme, soumis à une organisation particulière des mots sur la page.

« Dans l'énigme chaleureuse de la langue »

Flammigère est la première œuvre publiée. Avant, il y avait bien eu les cinq poèmes de *Haie Interne*, poèmes courts, référentiels, sensuels et érotiques, cinq poèmes simples, mais combien importants pour envisager la suite. Ils sont essentiels pour ce qu'ils disent des premiers sujets abordés : le désir et le corps bien entendu – ce sont des thèmes qui traversent l'œuvre entière – mais aussi la nature, la mémoire, l'émotion. Quiconque ne connaît que le « labeur d'exigence » (É. 18) qui caractérise l'écriture albiacienne sera surpris à la lecture de ce groupe de vers bien structuré et concentré sur la page :

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
 (tristesse³)

³ Anne-Marie Albiach, *Haie Interne*, 1966, non paginé.

La strophe révèle une « sève de la mémoire ». L'auteure, dont la présence est marquée par la forme personnelle « mes hanches », confie – entre parenthèses il est vrai – un état d'âme, la « (tristesse) », lié à une situation précise, le départ d'un amant. De telles confidences ne se reproduisent plus par la suite. Albiach élève la « haie interne du jardin⁴ » ne permettant plus à sa subjectivité et à sa sensibilité d'envahir l'écriture d'une manière aussi spontanée. Pourtant, l'élan de ces premiers poèmes prolonge, dans les suivants, une sensation d'expérience vécue, bien que toutes les références et les circonstances soient tues. Lire les premiers poèmes permet de mieux saisir la profonde ambivalence de cette écriture pulsionnelle soumise à une exigence formelle sans concession ni compromis. C'est par le travail de la forme qu'Albiach réussit à définir son style et à s'affranchir de la vision sentimentale ou métaphysique qui caractérise certaines œuvres de poésie féminine contemporaines de la sienne – celles, par exemple, de Marie-Claire Bancquart, *Mémoire d'abolie* (1978), de Liliane Wouters, *Le Gel* (1966) et d'Andrée Chedid, *Textes pour un poème* (1949-1970).

Flammigère est plus construit et plus calculé que ne l'étaient les poèmes de *Haie Interne*. Albiach joue avec la syntaxe en supprimant les liens logiques de la phrase. Les poèmes se construisent ainsi par juxtaposition, sans que les mots de liaison (pronoms, conjonctions de coordination, prépositions) puissent indiquer la nature du rapport entre les propositions. Des espaces blancs s'insèrent à l'intérieur des vers ou entre eux, éclipsant des mots essentiels à la compréhension du texte. Les quatre poèmes de *Flammigère* présentent des vers courts et irréguliers regroupés en strophes de longueurs variables (de un à douze vers). Cette disposition offre une unité visuelle conforme à l'idée que le lecteur se fait d'un texte poétique. Mais celui-ci prend rapidement conscience des singularités de la « langue » albiacienne. L'agencement des propositions, caractérisé par la parataxe, l'oblige sans cesse à se questionner sur le sens de ce qu'il lit. La multiplicité des lectures possibles est surprenante. Les intonations que prend la voix, les rythmes, les pauses sont tout aussi variables que personnels. Le travail de la syntaxe force donc le lecteur à lire autrement.

⁴ *Ibid.*

Selon les principes élaborés par la linguistique saussurienne, les rapports paradigmatiques et syntagmatiques qui régissent le système de la langue relèvent de deux sphères distinctes, correspondant à deux formes de notre activité cérébrale⁵. Le premier type se réalise en dehors du discours. Les rapports paradigmatiques mettent en relation un ensemble de paradigmes (mots) substituables dans un contexte donné : « les mots offrant quelque chose de commun s'associent dans la mémoire⁶ » pour créer des associations. Le deuxième type survient dans le discours. Les rapports syntagmatiques désignent l'organisation logique des syntagmes (groupe de morphèmes ou de mots qui se suivent avec un sens) : « les mots contractent entre eux, en vertu de leur enchaînement, des rapports fondés sur le caractère linéaire de la langue⁷. » La compréhension des locuteurs procède donc de deux manières, par la sélection de mots adéquats parmi plusieurs possibilités emmagasinées dans leur mémoire (axe paradigmatique) et par l'organisation de ces mots en une suite logique et intelligible (axe syntagmatique).

La difficulté imposée par les poèmes de *Flammigère* concerne prioritairement les rapports syntagmatiques. Par un mécanisme récurrent, l'écriture produit des ambiguïtés syntaxiques : un mot (ou une expression) peut être rattaché à ce qui précède sur le plan du sens et à ce qui suit sur le plan de la construction grammaticale. La première strophe de *Flammigère* met en oeuvre ce mécanisme, qui a pour effet de décentrer le lieu de la compréhension :

la taille du sexe
 dans l'indécision du genre
 et les singularités du pluriel
 nous demeure
 à nous étrangers
 assignés à cette blessure (*Fl.* 5)

L'incohérence des rapports syntagmatiques déjoue les schémas de lecture habituels. L'ambiguïté se forme ici autour du verbe « demeurer » et de son attribut « étrangers ». Sur le plan sémantique, le terme « étrangers » se rattache aux vers qui précèdent et sur

⁵ Cf. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, édition préparée par Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1986, p. 171.

⁶ *Ibid.*, p.171.

⁷ *Ibid.*, p.171.

le plan syntaxique, à celui qui le suit. Ce mécanisme engendre un système sémantique dédoublé dans lequel les éléments ne gravitent plus nécessairement autour du verbe. En effet, si le rôle d'un verbe attributif, comme « demeurer », est de relier le sujet à son attribut et de commander l'accord en genre et en nombre de ces deux éléments, la séquence comporte forcément une erreur.

Cette disjonction pousse le lecteur à réorganiser le texte pour tenter d'en rétablir la logique. Les exemples qui suivent constituent deux lectures possibles : « la taille du sexe (dans l'indécision du genre) et les singularités du pluriel nous *demeurent*, à nous, *étrangères*, *assignées* à cette blessure » ou « la taille du sexe (dans l'indécision du genre et les singularités du pluriel) nous demeure, à nous, étrangers, assignés à cette blessure⁸. » La première version retrouve une cohérence syntaxique en travestissant le texte ; la seconde, transforme plutôt la fonction du terme « étrangers », lequel n'est plus attribut, mais adjectif. Il précise le pronom « nous ». Les vers laissent alors entendre quelque chose comme ceci : « la taille du sexe (dans l'indécision du genre et les singularités du pluriel) nous demeure, à nous, [qui sommes] étrangers, assignés à cette blessure. » La première partie de la strophe se suspend dans un « demeurer » intransitif, tandis que la deuxième se résout dans un « nous étrangers », qui laisse cependant planer une forte ambiguïté quant à la nature du « nous ». Cette lecture hypothétique met en lumière les mécanismes de transformation linguistique qui font du texte albiacien un texte profondément polysémique.

La présence d'autres atypicités grammaticales démontre qu'il ne s'agit pas là d'un simple remodelage syntaxique. L'écriture multiplie les irrégularités en attaquant différents aspects du poème. Les ruptures et les décalages déroutent la lecture et rendent les textes difficilement appréhensibles. En revanche, ils suggèrent des relations avec d'autres textes poétiques et permettent de situer cette écriture par rapport aux différentes recherches dont la poésie est l'objet en régime de modernité. Les transgressions

⁸ Ces reformulations sont celles que propose Jean-Marie Gleize dans un chapitre intitulé « Poésie Flammigère ». La teneur de son analyse diffère de celle qui est élaborée ici, néanmoins il arrive à des conclusions semblables : « Ces lectures, ces versions, ces écoutent [...] sont bien entendu fictives, fautives. Elles se superposent cependant les unes aux autres, et à ce qui, effectivement, *est écrit*, mais qui demeure, malgré tout, en quelque manière inaudible. » Cf. Jean-Marie Gleize, « Poésie Flammigère », dans *À Noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992, p. 210-211.

auxquelles se livre l'auteure prennent effectivement appui sur ses lectures, sur ses modèles, sur ses « mentors ». En lisant le poème « A » 9 de Louis Zukofsky (traduit de l'anglais par Albiach), on rencontre ce vers : « Telle la nuit est telle quand nous rencontrons nos mentors⁹. » La noirceur et le souci de littéralité qui caractérisent le travail de l'objectiviste américain s'imprègnent dans les poèmes d'Albiach, comme par osmose.

Le tissu intertextuel des vers ajoute à la polysémie du texte en offrant une relecture ou une traduction de certaines œuvres poétiques. Dans *Flammigère*, on rencontre par exemple un vers singulier que Jean-Marie Gleize qualifie d'« incompréhensible », d'« indémontrable », de « nourriture alarmante et inépuisable¹⁰ ». Ce vers, « Espace alourdit à noir » (*Fl.* 5), témoigne de la manière dont les intertextes prennent place dans l'écriture. À travers ses connotations de lourdeur et de noirceur, à travers l'emploi irrégulier de la préposition « à » (le verbe « alourdir » est transitif direct, le complément se construit donc sans préposition), le vers évoque la première strophe du poème « Voyelles » de Rimbaud :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu de mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,
Golfes d'ombres¹¹ [...]

La lettre A devient, dans ce poème, symbole de noirceur et de « puanteur ». Elle représente ce qui, dans les « golfes d'ombres », se cache, se dissimule, se dérobe. Louis Forestier voit bien que « le problème de “Voyelles” n'est pas de savoir pourquoi A est noir, mais d'admettre que A est un objet dont on peut jouer, auquel on peut donner diverses valeurs arbitraires dans une sorte d'algèbre du langage¹². » En associant la lettre A, à un « noir corset velu de mouches éclatantes », Rimbaud crée une image qui ne correspond à aucune réalité extérieure. Cette façon de travestir le réel par le langage traduit une interprétation personnelle et intuitive du monde.

⁹ Louis Zukofsky, « A » 9, *Vingt poètes américains*, éd. bilingue préparée par David Antin, Jacques Roubaud et Michel Deguy, Paris, Gallimard, 1980, p. 51-57.

¹⁰ Jean-Marie Gleize, *Le théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*, Paris, Belin, 1995, p. 46.

¹¹ Arthur Rimbaud, « Voyelles », dans *Poésies. Une Saison en enfer* suivi de *Illuminations*, édition établie et annotée par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999, p. 114.

¹² *Ibid.*, p. 292

C'est sur ce point que l'écriture d'Albiach emprunte à la démarche rimbaldienne, non pas qu'elle abonde en images ou en associations extravagantes, mais bien qu'elle trafique la langue pour lui donner plus d'ampleur et plus de sensorialité. D'ailleurs, il n'y a pas que dans le vers « Espace alourdit à noir » que la lettre « A » donne matière à réflexion. Son emploi récurrent et syntaxiquement incohérent révèle le caractère volontaire et dynamique des défaillances syntaxiques qu'elle provoque : « à noir », « à immobile / à impavide / à netteté des cicatrices », « à crémation des puissances », « et à encore. » (*Fl.* 6-7-8) En déstabilisant la syntaxe, cette accumulation de « à » donne aux poèmes un rythme brisé, saccadé, qui essouffle la diction et modifie la respiration dans l'écriture. Une telle incongruité est difficilement intelligible et interprétable. Seule une émotion, une intuition, permet d'y voir l'inscription de l'individualité du poète dans la langue du poème. Cette irrégularité laisse résonner un nom, laisse entrevoir des initiales dans un texte qui n'est pourtant pas référentiel : Anne-Marie Albiach écrit « à noir », c'est-à-dire qu'elle travaille dans l'opacité d'une langue non conforme, non standardisée. Cette langue personnelle se formule à partir d'un amalgame de références littéraires, qui s'immiscent dans le texte sous forme de renvois ou de connotations, lesquels s'assimilent au texte, contribuant ainsi à son étrangeté, à son hétérogénéité.

L'emploi particulier des prépositions renforce la singularité de l'écriture. Dans les exemples qui suivent, les prépositions « avec » et « vers » sont laissées en suspens, sans complément :

jeu, échancre
 où le présent s'écorche
 et notre blessure avec (*Fl.* 7)

l'angoisse une respiration
 ou une chambre ou une natte
 nous pressent
 vers (*Fl.* 8)

Ce procédé se rapproche de l'hyperbate, qui consiste à ajouter un mot ou un syntagme à une phrase qui paraît finie, lequel se trouve ainsi fortement mis en évidence¹³. Bernard

¹³ Cf. Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Éditions 10/18, 2004 (1984), p. 236.

Dupriez indique que « l'effet propre à l'hyperbate tient à une spontanéité qui impose l'*ajout* de quelque vérité, évidente ou intime, dans une construction qui paraissait close¹⁴. Dans les exemples cités, les prépositions s'ajoutent en effet à une composition finie pour créer une ouverture. Le texte perd sa finitude, mais gagne en mouvement.

La deuxième strophe devient particulièrement signifiante. Le terme « vers » n'est pas qu'une préposition indiquant une direction ou une orientation à suivre, c'est un nom dont la charge symbolique est si forte qu'il représente en lui-même le genre poétique. Le « vers » et la « respiration » qui le rythme constituent, dans le poème, des traces d'autoréflexivité. Le mot « vers », qui clôt la strophe, a paradoxalement un effet d'extension, d'amplification. Le mouvement qu'il insuffle apparaît comme une réaction à l'angoisse¹⁵. L'organisation des vers donne à penser que l'angoisse « press[e] » le sujet vers un lieu d'intimité (« ou une chambre ou une natte ») où, pour remédier à la sensation d'oppression, il écrit un « vers ». Par le travail de la langue, le poème suggère une définition plus sensible et plus empirique de l'angoisse que n'importe quelle définition scientifique, médicale ou psychologique. Les différents niveaux de sens qui se déploient dans ce passage mettent en cause l'idée d'un réel fini, délimité et épuisable.

L'insertion de blancs typographiques pousse l'expérience encore plus loin. Les ellipses modifient la linéarité et renforcent la lecture tabulaire. Le lecteur confronté aux vides laissés par les suppressions est tenté d'associer les mots en fonction de leur disposition sur la page et de leurs relations sémantiques. Cette pratique, déjà engagée dans *Flammigère*, se radicalise dans *État*, où l'influence du *Coup de dés* se manifeste indéniablement. Dans la préface de la première édition, Mallarmé explique – justifie – son intention en ces termes :

Les « blancs » en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse pas cette mesure, seulement la disperse¹⁶.

¹⁴ *Ibid.*, p. 237.

¹⁵ L'angoisse, selon la définition du Petit Robert, est un malaise psychique et physique, né du sentiment de l'imminence d'un danger, caractérisé par une crainte diffuse pouvant aller de l'inquiétude à la panique et par des sensations pénibles de constriction épigastrique ou laryngée (gorge serrée).

¹⁶ Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, éd. de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2003, p. 442.

Chez Mallarmé, cette dispersion a pour effet d'éloigner les unités textuelles et de retarder le sens. Mais chez Albiach, la dispersion est telle que certains mots s'absentent, comme s'ils sortaient du cadre de la page. Ce mécanisme d'écriture désoriente la lecture en multipliant les relations de sémantiques. Les particularités syntaxiques d'*État* et du *Coup de dés* seront ultérieurement comparées afin de montrer que les effets produits par les espaces blancs ne sont pas exactement les mêmes chez Mallarmé et chez Albiach. Celle-ci est néanmoins l'une des poètes contemporaines dont l'œuvre s'inspire le plus de la révolution poétique mallarméenne¹⁷ (ce qui la rapproche partiellement de *Tel Quel*).

En somme, *Flammigère* préfigure l'œuvre à suivre. Les fragments analysés jusqu'ici révèlent certains aspects essentiels de la poétique albiacienne dont le travail de la syntaxe, l'intertextualité, l'autoréflexivité et la polysémie. Sur la première page du recueil, un vers bref et tranchant, « cette quête rigide » (*Fl.* 5), semble annoncer la forme que prendront les textes suivants. Ce vers met l'accent sur la rigidité de la syntaxe française, qui s'est longtemps traduite, en poésie, par des règles de versification strictes. La recherche d'Albiach rivalise de rigueur avec cet héritage. Même si elle a peu à voir avec la métrique française, elle élabore un imposant travail sur le point capital de la coupure. Les espacements engendrent une rythmique irrégulière et souvent saccadée.

Le vers invite par ailleurs à une forme de relecture en rappelant le *Coup de dés* : « cette blancheur rigide¹⁸. » La relation étroite entre les mots de Mallarmé et ceux d'Albiach évoque la spécificité de cette transformation syntaxique. La recherche, la « quête », se matérialisera par l'insertion d'espaces blancs :

La faim de blanc
chaleur
de démesure (*Fl.* 12)

C'est effectivement dans la « démesure », dans l'excès, que s'introduit le « blanc » à partir d'*État*. Le terme excès a cependant une acception particulière dans cette œuvre puisqu'il n'exclut pas une certaine mesure. L'intitulé d'un texte très récent, *L'EXCÈS* :

¹⁷ Au sens où l'entend Julia Kristeva dans *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974, 645 p.

¹⁸ Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 433.

*cette mesure*¹⁹, témoigne du rapport singulier qui s'établit entre ces deux concepts dans une écriture dont l'objectif est d'excéder la langue pour dégager de nouvelles possibilités. L'excès devient en quelque sorte une mesure, c'est-à-dire un moyen d'évaluer, d'apprécier le travail réalisé. Si les opérations de transformation sont déjà bien engagées dans *Flammigère*, elles prennent une forme beaucoup plus élaborée dans le second recueil et les suivants.

Un nouvel état de la langue

État est le texte qui fait connaître Anne-Marie Albiach dans le milieu littéraire français. Publié en 1971 au Mercure de France sur la recommandation d'Yves Bonnefoy, le livre provoque la surprise des lecteurs les plus avisés. Un critique intitule même son article « Le Coup d'État d'Anne-Marie Albiach²⁰ ». L'apparence visuelle des poèmes et la syntaxe lacunaire sont spectaculaires. *État* bouleverse les habitudes de lecture parce qu'il rompt définitivement avec la tradition poétique française. Pourtant, bien avant Albiach, d'autres poètes avaient libéré le poème de son cadre spatial délimité – qu'on pense aux poèmes en prose de Rimbaud, au *Coup de dés* de Mallarmé, aux *Calligrammes* d'Apollinaire ou aux formes brèves de Guillevic – et la syntaxe de ses règles – la poésie surréaliste entre autres. Pourquoi *État* crée-t-il un tel effet d'étrangeté ? D'une part, même si les formes poétiques connaissent d'importantes transformations depuis la fin du XIX^e siècle, au début des années 1970, l'horizon d'attente des lecteurs continue de se nourrir de poésie classique et romantique en raison de l'enseignement scolaire et du système de légitimation des œuvres d'art. Toute nouveauté artistique paraît d'abord suspecte. D'autre part, l'écriture albiachienne repose sur un travail de la syntaxe extrêmement particulier et sur une disposition très singulière des mots sur la page, ce qui est de nature à dérouter la lecture. Le texte pousse l'héritage mallarméen à sa limite.

À cause de son excentricité, *État* suscite une réception mitigée. Certains considèrent ce travail comme une innovation formelle importante, d'autres n'y voient qu'une illisible imitation de la technique mallarméenne. Or, quoi qu'on en ait pensé,

¹⁹ Anne-Marie Albiach, *L'EXCÈS : cette mesure* (avec Richard Tuttle), Paris, Galerie Yvon Lambert, 2002.

²⁰ Jacques Darras, « Le Coup d'État d'Anne-Marie Albiach », *Arpentage de la poésie contemporaine*, Amiens, Trois Cailloux, 1987, p. 85.

cette œuvre a marqué un moment important de l'évolution poétique au même titre que le *Mécrivain* de Denis Roche (publié en 1972). Voici comment Henry Deluy, poète et directeur de la revue *Action poétique*, accueille la réédition d'*État* en juin 1988 :

L'irritation qu'a pu suscité la caricature de cet « excès de blanc », de la pesée du mot sur les marges et les décrochements, une scansion syncopée, le développement d'une logique impénétrable aux contaminations du « discours poétique » [...], cette irritation devrait tomber d'un bloc. Le travail sans pitié pour soi-même d'Anne-Marie Albiach montre sa fonction : mettre à bas la parole d'un réel de pacotille pour le réel de la langue²¹ [...].

Le choc initial passé, tous admettront que le travail d'Albiach, et plus généralement celui des poètes de son cercle, a eu un impact majeur sur l'évolution des formes poétiques contemporaines.

Sur la couverture du livre, aucune indication générique, aucun sous-titre ni mention de collection n'informent le lecteur de la nature du texte qu'il va lire. La quatrième de couverture, complètement blanche, n'est guère plus loquace. Le titre écrit en lettres majuscules et en caractères gras attire l'attention : **ÉTAT**. L'italique de la première lettre divise le mot et crée une ambiguïté à la fois graphique et sonore. Cette rupture est une première marque typographique qui implique la voix, et par conséquent le corps, dans l'écriture. Cet intitulé a suscité de nombreux commentaires dont celui de Joseph Guglielmi, qui perçoit dans l'élosion du é de « *ÉTAT* » un « acte d'intense volonté théorique » : le syntagme *tat* signifiant en allemand « action²² ». Cette explication originale, qui peut à première vue paraître futile, n'est pourtant pas dénuée d'intérêt. *État* est véritablement un livre en mouvement, un livre *de* mouvement. Le mot apparaît dans le recueil de façon récurrente :

- Quelle est la compacité du déplacement / (le mouvement) / (sa rébellion opaque)
- parmi les mouvements disjoints / ces nécessités / termes de hasard
- dans le mouvement / que tu oses dénommer où l'étonnement / venus pour la fiction »
- de la parole les mouvements de (É. 12-19-90)

²¹ Henry Deluy, *Révolution*, n° 431, 3 juin 1988.

²² Joseph Guglielmi, « Périphérie de l'énigme », *La Quinzaine littéraire* (juin 1971), p. 15.

Chaque exemple témoigne de la nécessité d'un mouvement, qui en est un d'éloignement, de « rébellion », de disjonction. Dans *État*, le mouvement du texte s'achemine non plus de gauche à droite, mais de haut en bas :

Antécédent :
l'horizontal (*É.* 32)

Ces deux mots superposés ouvrent le passage de l'horizontalité à la verticalité. L'écriture albiacienne produit effectivement l'impression d'une chute, d'une descente. Recourir à la signification du syntagme allemand *tat* pour expliquer le titre, et à plus forte raison le livre, est judicieux, car elle oppose une idée d'action (*tat*) à une idée de stabilité (*état*). Une relation dynamique et créative surgit de la rupture du mot.

Cette particularité typographique attire également l'attention sur la matérialité sonore du mot. Elle fait apparaître sa dualité, Et-ta, en révélant deux mots, une conjonction de coordination et un adjectif possessif, dont l'origine latine *tua* résonne comme le pronom « toi ». La dualité créée par l'élision du *e* signale l'importance de l'Autre dans cette démarche poétique. L'autre poème, l'autre texte, l'autre voix, l'autre présence se manifestent en effet de multiples façons. La rupture du mot constitue donc une première trace d'altérité. De plus, la lettre *e* évoque la marque du féminin dans l'écriture, ce qui n'est certainement pas dû au hasard. Le texte développe une relation particulière entre le féminin et le masculin, à laquelle on s'intéressera ultérieurement²³.

En définitive, la position centrale du mot sur la page et ses caractères surdimensionnés accentuent sa visibilité, sa sonorité et sa dualité. Par son épaisseur polysémique, le terme se charge d'une grande valeur symbolique à l'égard du texte qu'il détermine. Le mot anticipe ce que le lecteur trouvera à l'intérieur du livre, soit un état problématique de la langue et du discours.

Avec ses lettres noires inscrites sur du carton blanc, l'apparence extérieure du livre a quelque chose de grave, de rigide. À l'intérieur, le texte se divise en deux grandes parties étroitement reliées sur le plan formel, « ÉNIGME » et « ÉTAT ». Les espaces blancs occupent une surface importante de la page. Les mots se dispersent de haut en

²³ Cette question sera l'objet de plusieurs développements aux chapitres 2 et 3.

bas, parfois groupés, parfois isolés. Ils n'ont plus l'apparence de strophe qu'ils conservaient dans *Flammigère*. Leur disposition irrégulière n'obéit à aucune règle précise, sinon aux règles implicites et subjectives de l'auteure. Ici et là, les mots s'assemblent pour former un bloc de prose intelligible au milieu de la division :

«
 il est difficile de vous dire
 la délectation insoutenable
 des rapports que vous
 en donnez – et
 la réplique aussi
 fertile que muette
 dans la splendeur
 de la syntaxe et du
 rythme il y trouve plaisir
 que vous restituiez ce que
 vous prenez
 entretemps ces deux formes il s'est passé
 quelconque chose
 dont l'anonymité
 monstrueuse
 me fascine

» (É. 23)

Ce passage, situé dans la première partie du livre, pourrait très bien être lu comme la description de l'évolution stylistique qui va de *Flammigère* à *État*. Il est en effet question d'une transformation dont « l'anonymité monstrueuse [...] fascine ». Par l'emploi des guillemets et de cette formulation, « il est difficile de vous dire », l'auteure laisse supposer un dialogue avec un lecteur qui commenterait son travail poétique. La forme lacunaire du texte, la teneur de son propos, l'absence de référence et de contexte lui donnent l'allure d'un métadiscours. Le passage évoque, en condensé, plusieurs aspects de l'écriture albiacienne : « la splendeur de la syntaxe et du rythme », le passage entre « deux formes », « la réplique » et une certaine fascination provoquée par la tension entre un formalisme calculé et un lyrisme sous-jacent – le ton élevé d'expressions comme « délectation insoutenable » et « splendeur de la syntaxe et du rythme » laisse résonner la fibre lyrique de cette écriture. Parce qu'il prend la forme d'une conversation, le passage évoque aussi la théâtralité d'*État*, qui s'exprime entre autres par les jeux d'énonciation. Plusieurs voix prennent la parole, comme si elles se donnaient « la réplique ». La présence de ces voix confronte le sujet à l'Autre. Pour le lecteur, l'effet

produit en est un d'étrangeté et d'énigmaticité. Les échanges sont si lacunaires qu'ils deviennent inintelligibles.

État est un véritable monstre langagier. À travers ses écarts et ses détournements, l'écriture invente un langage personnel, pulsionnel, complètement hors norme, qu'il s'agit de montrer sous une forme spectaculaire, c'est-à-dire par le spectacle des mots dispersés sur la page. Le texte est la monstration de ce travail opéré sur la langue, sur la syntaxe, et conséquemment, sur la forme du poème.

Lire *État* suppose un abandon, une acceptation. Nul ne peut comprendre ce texte logiquement, car il fait appel à des modes de signification autres que ceux de la communication ordinaire. Cet espace ouvert requiert l'entière disponibilité du lecteur. Rosmarie Waldrop explique comment chaque lecteur, confronté à ce poème fragmentaire, vit une expérience fondée sur l'imaginaire. Au fil de la lecture, des relations de sens se lient et se délient constamment. Selon elle, la lecture d'*État*, sa progression, ne se produit ni par la succession d'images ni par l'enchaînement fictionnel. Il faut délaissier toute conception logique ou linéaire de la langue pour apprécier la valeur de ce texte :

Everyday language is dependent on logic, but in fiction, there is no necessity that any particular word should follow any other, so it is possible at least to imagine a free choice, a syntax generated by desire. *Etat* is the "epic" (the author's term) of this imagination²⁴.

Bien sûr, en tant que lecteur nous ne choisissons pas les mots du poème, mais ceux qui sont parsemés sur la page évoquent des significations qui varient selon notre subjectivité et notre expérience sensible. Des réseaux de sens spécifiques s'établissent grâce aux ruptures syntaxiques, à la disposition spatiale et aux marques typographiques. Si le formalisme albiacien se développe à partir d'une expérience personnelle du monde, il s'agit peut-être de penser cette écriture selon les mêmes présupposés. L'étude d'un tel texte contraint à la plus grande rigueur. Toutefois, en demeurant disponible aux différentes questions qu'il suscite et aux différentes sensations qu'il provoque, il est possible de percer l'énigme de sa

²⁴ Rosmarie Waldrop, « *Etat* », dans *Books Abroad*, vol. 46, n° 1 (hiver 1972), Oklahoma, p. 72.

blancheur

le lieu de la forme et de la lumière (É. 92)

« La forme polygone »

Dans *État*, la syntaxe est morcelée par les espaces blancs qui s'insèrent à l'intérieur des vers et entre eux, comme l'illustre l'exemple suivant :

le cadre l'absout
 le foyer en deçà consume aux lisières de la logique et
 les structures n'en demeurent
 c'est l'apaisement de la direction
 intermittente à sa recherche où
 discontinue
 valide teneur de notre éloignement sans cesse remis

ce géomètre
 où se défait l'assujettissement
 de cet accord
 labeur d'exigence (É.18)

Les espacements engendrent un questionnement de la logique syntagmatique beaucoup plus aigu qu'il ne l'était dans *Flammigère*. Non seulement il y a lieu de s'interroger sur la combinaison des syntagmes, mais de se demander quelles relations unissent les différentes parties du poème. Dans l'extrait reproduit ci-dessus, les deux premiers vers, juxtaposés sans logique apparente, suscitent plusieurs questions : De quel « cadre » est-il question ? S'agit-il du cadre spatial (de la page par exemple) ou encore du cadre formel (de « la recherche », de « la direction », des « structures ») ? Grâce aux correspondances possibles entre les mots, de nouvelles cohérences s'établissent dans la pensée, mais elles semblent immédiatement démenties par les mots absents, effacés ou masqués par les espaces blancs, qui laissent les phrases en suspens (« les structures n'en demeurent ... ») et qui rendent difficile l'organisation des mots sur l'axe syntagmatique.

Le sixième vers, uniquement constitué de l'adjectif « discontinue », définit l'un des principes de cette poétique en acte. Les interruptions à l'intérieur des vers créent l'impression d'un manque. Or, il ne s'agit d'un manque que si on appréhende cette écriture en fonction des codes appris. Il faut plutôt interpréter les espaces vides comme autant d'invitations à penser autrement la langue et le réel. Si la poésie albiacienne se situe « aux lisières de la logique », c'est parce qu'elle refuse les « structures »

préformatées et qu'elle dérègle la syntaxe. Le dernier vers de ce fragment semble valider, approuver cette expérimentation qui repousse les limites du langage : « valide teneur de notre éloignement sans cesse remis. »

Les quatre vers courts de la deuxième partie de l'extrait ont l'apparence d'une strophe et leur organisation semble grammaticalement acceptable. Dans les faits, la subordonnée relative « où se défait l'assujettissement » ne détermine pas de manière logique le nom « géomètre ». Spontanément, le lecteur est tenté d'ajouter des mots pour transformer la séquence et la rendre cohérente. La phrase complétée pourrait donner ceci : « ce géomètre [de l'écriture] où se défait l'assujettissement, [né] de cet accord, [effectue] [un] labeur exig[eant] ». Cette reconstitution hypothétique accentue l'autoréférentialité déjà présente dans le poème. Le géomètre symbolise l'écrivain travaillant à son « labeur d'exigence », lequel consiste à libérer l'écriture de son « assujettissement » à la syntaxe et à la linéarité.

La référence à la géométrie dans l'écriture albiacienne est prégnante et d'autant plus intéressante qu'elle suggère un rapprochement entre la poésie et une science des figures. Si la géométrie étudie les relations entre les points, les droites, les courbes, les surfaces et les volumes présents dans un espace donné, l'écriture d'Albiach organise les mots et les vers comme des volumes dans l'espace de la page. La tâche de l'écrivain consiste à les assembler en tenant compte de leurs interactions. Comme l'explique Marc-André Brouillette,

la dispersion favorise la liaison entre certaines unités par les rapprochements visuels qu'elle opère et qui produisent des enchaînements parfois inattendus ouagrammaticaux. Les unités ne se lient pas entre elles uniquement en fonction de leur relation syntaxique, mais aussi du lieu qu'elles occupent dans la page et du rapport spatial qu'elles entretiennent les unes avec les autres (rapport de succession, de proximité, de symétrie, etc.)²⁵.

La quantité de termes se référant explicitement au vocabulaire géométrique assure l'importance de la spatialité textuelle comme nouveau facteur organisationnel : « équation », « résultante », « prisme », « UN DÉVELOPPEMENT GÉOMÉTRIQUE », « courbe continue », « une science des points », « les écarts d'angle », « GÉOMÈTRE

²⁵ Marc-André Brouillette, *op. cit.*, p. 92.

IRRÉDUCTIBLE », « la forme polygone », « trajectoire », « les sphères ». Sur la page, la disposition des mots par rapport aux espaces blancs semble d'ailleurs relever d'un calcul géométrique. Les mots, tels des volumes, se disposent dans l'espace de manière à engendrer des relations sémantiques et à former une « équation souple » (*É.* 95) : « résultante inhéree à l'énigme ». (*Fl.* 5) Le parallèle entre le géomètre et le poète fait de l'écriture un travail de recherche presque mathématique, dans lequel la relation entre les mots et les blancs repose sur une opération rigoureuse, mais en même temps arbitraire, car elle relève d'une démarche créatrice singulière. Ceci peut paraître contradictoire, mais en fait, le travail syntaxique et typographique déconstruit des structures linguistiques données pour retrouver une logique personnelle, qui seule peut traduire l'expérience sensible du sujet.

État commente sans cesse sa progression et contient, en cela, une poétique d'auteur. De très nombreux passages évoquent la syntaxe, la forme poétique, l'écriture, la typographie et l'espacement, à la façon de ce fragment :

teneurs
les graphismes

Ainsi l'élan
de convoiter
nous les simulons

refuse les syntaxes
la justesse

du geste

nous forme infirme (*É.* 59)

Si l'auteure n'a pas conçu d'art poétique véritable au moyen d'essais et de textes critiques, elle a néanmoins exprimé son engagement dans l'écriture et dans l'évolution des formes poétiques à l'intérieur même de ses textes. À cause de sa disposition singulière et de son vocabulaire éloquent (« graphisme », « élan », « refuse », « syntaxes », « justesse », « geste », « forme »), le passage ci-dessus est fortement autoréflexif. Le dernier vers, « nous forme infirme », engendre à lui seul une ambiguïté syntaxique et sémantique.

Sur le plan de la construction syntaxique, le « nous » est problématique parce qu'il n'assume pas la fonction de sujet. Le lecteur est ainsi amené à chercher un autre sujet possible pour former une séquence grammaticale : « la justesse / du geste / nous forme infirme », par exemple. La juxtaposition des termes « forme » et « infirme » produit une ambivalence sur le plan sémantique. Chacun des termes, « former » ou « infirmer », peut être considéré comme le verbe de la séquence. Le vers paraît alors contradictoire, le premier mot donnant une idée d'expansion (concevoir, créer) et le second, une idée de restriction, d'affaiblissement (diminuer, démentir). Cet exemple témoigne des possibilités que ménage l'organisation des vers. Il n'y a pas qu'une seule manière de structurer le texte et de combiner les mots. Si on choisit de lire le vers selon la formulation proposée ci-dessus, « la justesse / du geste / nous forme infirme », le « nous » prend une grande importance. Tout se passe comme si « la justesse du geste » « nous » « form[ait] » de façon « infirme », comme si elle « nous » empêchait d'affirmer nos propres gestes et, par conséquent, notre propre écriture. La disposition spatiale du fragment met en œuvre le projet d'une nouvelle forme poétique. Les espacements « refuse[nt] les syntaxes [et] la justesse » pour donner libre cours aux « graphismes », qui insufflent au texte un mouvement d'« élan ».

État interroge ainsi la notion même de poème. Le premier exemple analysé (p. 28, du vers « le cadre l'absout » jusqu'à « labeur d'exigence ») montre combien il est difficile de déterminer si les différentes unités de texte disposées sur une page constituent un même poème. La logique le voudrait, mais en vérité, rien ne l'indique sinon l'autoréflexivité qui, dans chaque partie du texte, renvoie à la recherche formelle et à l'exigence d'écrire. Ce passage comporte plusieurs vers groupés et, en apparence, organisés. Mais d'autres pages, dont le texte se résume à quelques mots en suspension, affichent clairement le parti pris albiacien : « nos censures / pour la nudité blanche de la lettre ». (É. 31) L'évolution qui va de *Haie Interne* à *État* témoigne de la transformation profonde de l'écriture. La rigueur formelle vise à éliminer du poème les circonstances qui le motivent et l'inspirent. Les blancs sont calculés ; les mots superflus, effacés ou tus. L'entreprise discrédite la syntaxe apprise et, curieusement, invente une écriture plus personnelle et plus pulsionnelle, malgré la rigueur de l'expérimentation.

De fait, cette technicité n'exclut pas une certaine proximité du texte : les émotions, les passions, les pulsions sont ostensibles. Mieux : elles apparaissent plus fortes dans un dépouillement cru qui ne se dément pas du début à la fin du recueil. Le mode d'énonciation, le vocabulaire et les rapprochements inattendus créent une ambiance particulière. Par exemple, à la suite des deux unités de textes fortement autoréflexives (toujours celles de la page 28) surgissent ces vers :

elles se contemplent en suspension
la terreur (É. 18)

La présence fortuite du pronom féminin « elles », ajouté à l'évocation d'un sentiment de « terreur » changent complètement le ton. L'énonciation impersonnelle des deux premières parties tranche avec cette nouvelle position : tout se passe comme si le sujet observait ces présences, « elles », et qu'il en ressentait un sentiment de « terreur ». Sur une même page sont réunis trois portions de textes difficilement conciliables en vertu d'un raisonnement conventionnel. Le refus des règles syntaxiques conduit donc à la recherche de nouvelles formes de structuration. Dans ce contexte, la page joue un rôle essentiel, car elle encadre et structure le poème.

Si la syntaxe lacunaire et la spatialité textuelle déstabilisent le lecteur, elles lui rendent en même temps une part de liberté, car il est invité à trouver les mots non exprimés pour découvrir plusieurs solutions et participer à la polysémie du texte. Contrairement à d'autres formalismes poétiques qui referment exagérément le texte sur lui-même, celui d'Anne-Marie Albiach ouvre la voie à de nombreuses interprétations, comme si le développement sémantique du poème incombait au don de lecture de chacun. Le « vide du propos » (É. 13) permet au lecteur de laisser libre cours à son imagination et d'inventer le thème. Si les réseaux de sens demeurent constamment en mouvement, le texte ne laisse aucun doute sur la volonté de transformation du langage. C'est une nécessité qui s'exprime tant par la forme que par le contenu du texte. Finalement, *État* ne correspond plus à l'idée que nous avons de la poésie, mais participe d'une nouvelle conception de l'écriture. Jean-Marie Gleize décrit en ces termes le rapport de cette œuvre au genre poétique :

L'ouvrant [*État*] on s'aperçoit qu'il ne s'agit ni de vers ni de prose, qu'il n'est pas non plus pensable (tradition moderne de Baudelaire-Poe à Guillevic) dans les

termes de la « brièveté » du poème, encore moins de sa verticalité, puisqu'en fait il n'y a pas de « poème » stricto sensu, mais un livre, un seul (long) livre²⁶ [...]

Malgré les nombreuses divisions chiffrées qui séparent le livre, la cohérence formelle de l'ensemble est si forte que le texte se lit d'un seul mouvement. État libère l'écriture de ses contraintes poétiques, syntaxiques, logiques, linéaires :

une délibération
de normes
de formes
l'énigme
ainsi surcroît mon regard (É. 37-38)

En revanche, l'auteure ne renonce pas à la poésie, contrairement à d'autres qui l'ont déclarée haïssable (Bataille) ou morte (Roche). Son écriture interroge la possibilité de travailler poétiquement le récit et le théâtre pour ouvrir la poésie à de nouveaux horizons.

Une transgression générique ?

État fait plusieurs fois référence aux différents genres littéraires. Par l'emploi de caractères typographiques particuliers, Albiach accentue ces notations : « NOUVELLE » (14), « roman » (29), « MANIFESTE » (37), « FICTION » (46-103), « Épopée » (88). Dans la première partie du livre, le questionnement s'ouvre sur le « roman », qui est défini de manière inattendue :

l'imprécisable
l'inépuisable roman (É. 29)

Un tel « roman », « *imprécisable* » et « *inépuisable* », pourrait bien évoquer le travail en cours. Même si la forme du poème décompose la fiction à coup de blancs, elle repose sur le récit. Seulement, sa linéarité et sa finitude sont fortement mises en cause. État n'est pas une œuvre fermée sur elle-même, chaque lecture la transforme et l'augmente. Il n'est plus question d'un récit unique, plein et déterminé, mais bien « du récit » dans sa forme la plus elliptique et abstraite :

«
il se trouve à présent du récit

²⁶ Jean-Marie Gleize, *Le théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*, Paris, Belin, 1994, p. 34.

dont nous n'avons vécu que la rétrospective,
ou la parenthèse,

le moment dénie le mythe du fini
redit de celui qui est parvenu
de l'étreinte
agit en lui (É. 79)

État est une « rétrospective » conçue d'un passé, d'une mémoire, à l'image de tous les récits, qui ne sont jamais concrètement vécus, mais seulement racontés, reformulés, réinterprétés. État « dénie le mythe du fini ». Il formule un questionnement sur le récit, tout en le considérant du dehors. L'écriture ne développe ni narration ni histoire. La présence d'incises constitue la seule référence concrète à l'écriture romanesque : « fait-il », « se résout-il », « perd-il », « devient-il », « pressent-il », « prétendent-ils », « *proclamaient-ils* ». Mais ces incises ne sont là que pour marquer la rupture du dialogue, le texte ne mentionne pas les paroles échangées. Il ne reste alors que les traces du discours dans une « fiction pronominale²⁷ ». Lors d'un entretien avec Jean Daive, Albiach explique en ces termes sa relation à l'univers fictionnel : « [...] Quand j'énonce, quand l'écrivain énonce “la fiction n'a plus court”, c'est que la fiction est à son comble²⁸. » Il y a là une contradiction qui met en valeur la profondeur de cette écriture. Au-delà du travail formel, il existe une trame événementielle donnant accès à la dimension personnelle de l'œuvre.

La référence au théâtre se développe principalement dans la seconde partie d'État et fonctionne tout autrement. La théâtralité n'est pas interrogée, mais jouée. Le genre dramatique devient, à partir de ce recueil, une composante essentielle de la poétique albiacienne. Sur le plan formel, l'écriture emprunte des procédés typiques de l'écriture dramatique comme les dialogues et les didascalies, ce que montrent ces extraits de « H II » *linéaires* :

- *Réponse* : ils sont repartis (apparemment)
- *Foule* : / cette manière / (en langue étrangère)

²⁷ Anne-Marie Albiach, « H II » *linéaires*, dans *Mezza Voce*, Paris, Flammarion, 1984, p. 66.

²⁸ Jean Daive, « Un discursif, l'espace », Entretien avec Anne-Marie Albiach, *Fin*, n° 1, mai 1999, Paris, p. 17.

- *Chœur* : ils ignorent encore les cicatrices / qui le mutilèrent
- indications : jouez à être
- (mouvement de retrait / vers la Cour)
- Son rôle : leur extase / (ici ils simulent l'extase)

Ces citations évoquent à la fois le jeu et le mouvement des personnages. Pour David Lespiau, la page devient une scène où les mots – tels des acteurs – « jouent en équilibre²⁹ ». Son explication s'appuie sur un principe de déplacement appelé « équilibre du plateau », qui consiste à équilibrer les mouvements des acteurs sur la scène. Par exemple, si un nouveau personnage entre en scène, un autre s'en retire ou si un acteur se déplace, un autre bouge à son tour. Le rapprochement que propose David Lespiau entre l'« équilibre du plateau » sur la scène du théâtre et sur la page du livre porte à réflexion. Il suppose l'existence d'un principe visant à équilibrer les espaces blancs et les mots sur la page. Ce principe participerait d'un nouveau mode de structuration du texte. Car, plusieurs exemples l'ont précédemment montré, la logique de l'écriture albiacienne ne repose plus sur les conventions syntaxiques et grammaticales de la langue française. La page, qu'elle soit comparée à une scène, à un plateau ou encore à un tableau, devient partie intégrante de la nouvelle cohérence qui prend forme dans *État*, « H II » *linéaires* et les recueils suivants. Sur l'espace de la page, la langue se donne en spectacle : les mots et les blancs, par la façon dont ils sont mis en scène, sont perçus comme monstrueux, irrecevables, étranges alors qu'ils sont simulacres, acteurs.

Ainsi les transgressions génériques permettent-elles d'étendre les possibilités qui s'offrent au texte poétique. Elles lui donnent plus de mouvements et plus de déplacements. Les procédés d'écriture qui empruntent au récit et au théâtre servent en réalité les mêmes buts : exprimer l'importance du jeu des interactions et affirmer la nécessité d'une prise de parole, même si les dialogues sont dérisoires. La théâtralité met le texte sous tension parce qu'elle donne lieu à l'expression de désirs et de pulsions, qui peuvent être très crus, très violents. Les termes « arrachement », « échancre », « déchirure », constamment répétés, traduisent bien le climat tendu qui règne dans *État*

²⁹ David Lespiau, « États des équilibres », *Cahier critique de poésie*, n° 5, Centre International de Poésie de Marseille, 2003, p. 31-35.

et « H II » *linéaires*. Cette ambiance si particulière est également perceptible à travers le spectacle de la langue. Les irrégularités de la ponctuation et de la typographie y contribuent par les écarts visuels impressionnants et les modulations rythmiques qu'elles suscitent.

Une typographie spectaculaire

« La disposition d'un texte sur une page, l'unité ou la variété des caractères typographiques qui le composent, la manière dont les groupes de mots sont distribués dans la phrase, tout cela fait de la page imprimée un spectacle où le poème met en scène sa spécificité d'objet de langage³⁰ », explique Gérard Dessons dans son *Introduction à l'analyse du poème*. La typographie affecte considérablement la manière dont le lecteur perçoit le poème. Il suffit de penser aux *Calligrammes* d'Apollinaire et de se remémorer le temps que met la pensée pour associer les mots avec l'image produite par leur disposition, pour comprendre que la lecture est une expérience cognitive qui implique un travail comparatif. Le lecteur compare ce qu'il est en train de lire à ses expériences de lecture antérieures et à ce qu'il connaît de la langue. Il est ainsi en mesure de comprendre un texte ou, au contraire, de le qualifier d'étrange, d'irrecevable.

Les composantes graphiques singulières qui apparaissent dans les textes d'Albiach sont en grande partie responsables de leur effet d'étrangeté. La disposition éclatée du texte tout comme les excentricités de la ponctuation et de la typographie concourent à produire des effets visuels étonnants, comme en témoigne cet exemple :

Les couleurs,
 sans rapports Mais la parenthèse,
 sait,
 ,il possède (É. 91)

Les majuscules, les virgules et les espacements, parce qu'ils ne jouent plus leur rôle habituel, déconcertent le lecteur qui tente de trouver un chemin parmi les signes. Les majuscules surgissent au milieu des vers, les virgules ne décident plus des rapports

³⁰ Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Nathan, coll. « Lettres sup. », 2000, p. 47.

logiques entre les propositions, les espaces blancs éclipsent d'importantes portions de texte. Ces dérogations aux règles grammaticales transforment la manière dont le lecteur appréhende le poème. Celui-ci ne peut plus se fier aux connaissances qu'il a accumulées au fil de ses lectures. Il peut difficilement comparer ce qu'il voit aux poèmes qui lui sont familiers. Sa capacité de lire et de comprendre le texte s'en trouve profondément bouleversée. Une telle écriture agit aussi bien sur les modes de signification que sur les modes de réception d'un texte, car elle fait naître une tension entre ce qui, effectivement, est écrit et ce qui est lu, interprété.

L'apparition de guillemets (parfois même d'un seul) dans les textes constitue un autre exemple de la manière dont cette écriture modifie les fonctionnalités linguistiques. Généralement, les intertextes s'insèrent avec discrétion. Mais dans *État*, plusieurs passages sont encadrés de guillemets même si aucune référence n'est donnée. Les guillemets semblent utilisés dans le seul but de laisser une trace, une empreinte de ces emprunts qui demeurent anonymes. Ils signalent que d'autres œuvres sous-tendent le travail de création. Dans un entretien accordé à la revue *Action poétique* en 1978, Albiach insiste sur le fait qu'elle n'écrit pas seule :

[...] 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 actuelles. [...] Je tiens à faire partie d'une certaine recherche de l'histoire actuelle³¹. »

Autre particularité notoire, des parties de texte sont reprises, encadrées de guillemets, comme si l'auteure citait son propre travail : « j'ai commis envers toi / de par mon insuffisance / ce lapsus », le même passage est réitéré à la page suivante, cette fois, accompagné des marques de la citation. Cette curieuse répétition suggère justement un « lapsus », mais la présence des guillemets indique qu'il ne s'agit pas d'une erreur, d'une redite involontaire. Leur usage particulier exprime la portée du travail réalisé sur la syntaxe : chaque signe de ponctuation transforme la langue et en montre le caractère arbitraire, l'objectif étant d'invalider les codes appris pour trouver une syntaxe personnelle. Les guillemets, qui encadrent aussi bien les intertextes que les

³¹ Henry Deluy et Joseph Guglielmi, *loc. cit.*, p. 19.

« autotextes », témoignent également d'un travail spécifique de relecture, d'adaptation et d'incorporation. L'auteure signifie par là qu'elle écrit dans le sillage d'autres poètes et d'autres textes.

Les transgressions aux règles grammaticales ramènent les signes de ponctuation à leur rôle premier : marquer les divisions. Cependant, alors que ces divisions introduisent normalement des relations cohérentes entre les propositions, dans cette poésie, la nature des relations varie continuellement. Si le rôle de structuration propre à la ponctuation s'en trouve diminué, sa fonction mélodique est, en revanche, fortement amplifiée. La disposition inhabituelle des signes de ponctuation augmente en effet la longueur des pauses qu'ils commandent naturellement. À cela s'ajoute la présence de blancs typographiques qui indiquent également des arrêts plus ou moins marqués de la voix. Les blancs morcellent la syntaxe, modulent la voix et participent d'une nouvelle manière de concevoir l'écriture. La syntaxe lacunaire, rythmée par une ponctuation désordonnée, place le sens sous tension puisqu'il demeure suspendu indéfiniment.

La distance entre les mots et les blancs suscite en revanche des interactions aptes à faire surgir de nouvelles cohérences. Certains mots isolés se chargent d'une valeur symbolique beaucoup plus forte que les autres. Leur isolement produit un effet de « soulignement » qui peut être augmenté par l'emploi de caractères typographiques spécifiques. Cette façon de modifier la valeur des mots par la ponctuation et la typographie permet aussi d'indiquer l'intensité avec laquelle les mots doivent être prononcés. Un passage (ou un mot) écrit en majuscules – « UN DÉVELOPPEMENT GÉOMÉTRIQUE / UNE INCONNUE POSÉE » (É. 75) – ne se prononce pas de la même manière qu'un autre écrit en minuscules et en italiques – « *elle ordonne de lui la forme – / ce lieu où s'était inversé.* » (É. 81) La prononciation doit respecter la disposition du texte pour rendre compte des variations sonores que commandent l'écriture. Le travail de la ponctuation et de la typographie contribue à produire le rythme du poème et à mettre en valeur la voix.

Ce sont également les particularités typographiques qui lient l'écriture d'Albiach à celle de Mallarmé. Dans sa dernière œuvre achevée, l'auteur des *Divagations*

transforme la syntaxe à coup d'incises, de permutations et d'inversions. Il insère des espaces blancs entre les vers, décalés en diagonale, pour permettre au texte de s'étendre d'un côté à l'autre de la page et d'ainsi occuper tout l'espace offert. L'emploi de plusieurs types de caractères typographiques (des majuscules et des minuscules de diverses grosseurs, des italiques et des grasses) crée un parallèle visuel entre *Un Coup de dés* et *État*.

Or, le travail opéré sur la langue par l'écriture mallarméenne diffère passablement de celui réalisé par l'écriture albiacienne. Le système typographique du *Coup de dés* établit des jeux de correspondance grâce aux types de caractères utilisés et permet ainsi de retarder le sens. C'est notamment le cas du passage le plus célèbre de ce poème, « UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD », dont les syntagmes divisés se déploient sur plusieurs pages. Ce mécanisme agit, comme chez Albiach, sur les rapports syntagmatiques puisque la dispersion des vers complexifie leur organisation. Le lecteur retrouve néanmoins un ordre logique. Grâce au système typographique, il comprend à rebours comment lier les fragments. Les espaces blancs dispersent, distancent les syntagmes sans toutefois les remplacer, comme c'est le cas dans *État*. *Un Coup de dés* met donc en cause la linéarité et, d'une certaine manière, la logique du poème – les permutations et les retardements brisent la cohérence syntaxique – tout en conservant sa finitude. Le poème est une œuvre achevée, fermée. Le lecteur ne peut s'appropriier le texte au point d'en inventer le sens. Pour Mallarmé, *Un Coup de dés* demeure un objet de langage scellé et sacré :

veillant
doutant
roulant
brillant et méditant

avant de s'arrêter
à quelque point dernier qui le sacre
Toute Pensée émet un Coup de Dés³²

Mallarmé ne remet pas en question la primauté de la poésie. Si l'espacement des vers et les jeux typographiques permettent quelque tentative de virtuosité du style, cette

³² Stéphane Mallarmé, *op. cit.* p. 441.

nouvelle forme ne se substitue pas à la poésie lyrique et versifiée, qui doit, à son sens, demeurer. Cet extrait de la préface du *Coup de dés* est une véritable profession de foi :

Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l'antique vers, auquel je garde un *culte* et attribue l'*empire* de la passion et des rêveries ; tandis que ce serait le cas de traiter, de préférence (ainsi qu'il suit) tels sujets d'imagination pure et complexe ou intellect : que ne reste aucune raison d'exclure de la poésie – unique source³³.

Malgré sa recherche formelle novatrice, Mallarmé reste attaché au « genre », c'est-à-dire à la grande valeur traditionnellement accordée au genre poétique. La forme qu'il initie avec *Un Coup de dés* se situe « à côté » de la poésie classique, elle ne la surpasse ni ne la remplace, mais la prolonge.

Au moment où Albiach écrit *État*, la situation est en quelque sorte inversée. Le lyrisme, « la passion et les rêveries » sont récupérés par des modes d'expression populaires comme la chanson. Les poètes du champ de circuit restreint poursuivent leurs recherches du côté d'un formalisme matérialiste – qu'on retrouve par exemple chez les poètes de *Tel Quel* –, complètement libéré du « chant personnel » et de « l'antique vers ». Le formalisme albiacien a toutefois ceci de particulier qu'il assouplit la rigidité de la forme par une pointe de lyrisme et de musique : « la musique nous concerne / avenue elle offre. » (*É.* 47) Curieusement, c'est là qu'Albiach s'approche le plus de Mallarmé, qui souhaitait voir le nouveau style par lui initié devenir une « symphonie [...] à côté du chant personnel ». La poésie d'Albiach, en apparence très technique, ajoute du « chant » et de la « passion » pour adoucir une forme « complexe », cérébrale. Le résultat diffère évidemment. Il s'apparente davantage à une musique concrète ou à un concert de voix discordantes, qu'à une symphonie.

Un espace sonore

Même si les concepts d'écriture et de parole sont généralement opposés, ils cohabitent de manière exemplaire dans l'œuvre d'Albiach. *Flammigère* met la voix à l'avant-plan par les césures et les accentuations, *État* la fait osciller en fonction des espacements et de la typographie, « H II » *linéaires* la module au rythme des élans

³³ *Ibid.*, p. 443. Nous soulignons.

dramatiques. Si la parole permet à chaque locuteur de s'approprier la langue commune et de se constituer en tant que sujet, il n'est pas étonnant qu'une telle importance lui soit ici accordée : l'objectif de cette entreprise est d'accéder à une expression personnelle. En ce sens, l'inscription de la parole dans le texte est fondamentale. Elle s'ajoute aux autres moyens déjà mis en œuvre par l'auteure pour créer un langage propre et permet aussi de donner à l'écriture une forte dimension autoréflexive. Les poèmes constituent un autocommentaire sans cesse renouvelé par les manipulations sémantiques et syntaxiques, par les allusions à la tradition poétique et par la présence d'intertextes. Les références à la parole s'engagent dans la même direction, à plus forte raison dans *État* :

- de la parole les mouvements de
- degré, fait-il / de la voix / maintenant que la ligne a résorbé la / trajectoire
- Commentaire sur le précédent événement :
sur l'acte d'engendrement de la parole (É. 90, 94, 99)

Le poème est un mouvement vers la prise de parole et vers l'affirmation de soi. Le troisième fragment, qui intitule une partie d'*État*, fait du texte un « acte d'engendrement de la parole ». Une telle corrélation témoigne du lien étroit entre l'expression écrite et orale, lien essentiel à la création d'une « langue » individuelle.

La composition lacunaire d'*État* porte le phénomène à son paroxysme, mais il est déjà perceptible dans *Flammigère* alors que la syntaxe, les figures de style et les vers non ponctués créent de nombreuses variations rythmiques. Dans l'exemple suivant, la répétition, les espacements et l'arrêt abrupt du second vers interrompent la diction à coup de secousses :

il se lève il se rabaisse
il se lève il se replie en noir tel en l'œuf d'une
plage chatoyante de chaleur (Fl. 6)

Cette disposition met l'accent sur l'action posée par le sujet. La voix est spontanément portée à suivre la forme écrite, elle s'élève et s'abaisse, marquant l'arrêt pour respecter les blancs. L'ampleur des variations rythmiques produit d'importantes modulations de la voix, invitant le lecteur à prendre activement part au poème. Le rythme, qui scande les vers sur un air dissonant, devient ici un élément déterminant. « Il arrive qu'on voie certains critiques qualifier l'écriture d'Anne-Marie Albiach comme *aphone*, ou proche

de l'asphyxie, de l'aphasie. C'est tout le contraire : souffle, chant, cœur, chorégraphie³⁴. »

Par ses décrochages et ses cassures rythmiques, le passage cité ci-dessus rappelle la poésie de Danielle Collobert. Proche de la revue *Change* durant les années 1970, Collobert publie *Il donc* en 1976. Au lieu de recourir aux blancs typographiques, elle utilise le tiret pour entrecouper le discours :

Il – coule – il se cogne – heurté aux murs – il se ramasse – piétine – il ne va pas loin – quatre pas vers la gauche – nouveau mur – il tend les bras – s'appuie – appuie fort – frotte sa tête – encore – plus fort – le front – là – le front – fait mal – frotte plus fort – s'irrite – pas le front – de l'intérieur – pleure³⁵

L'utilisation de cette ponctuation n'aboutit pas exactement au même résultat que l'emploi des blancs : la voix, constamment rompue, prend un ton haletant. La longueur variée des fragments accélère le rythme. Cette langue hachurée de tirets produit un effet d'accumulation : la voix ne met pas en valeur chacune des actions, mais bien une séquence ininterrompue de mouvements. En essoufflant la diction, les tirets créent un effet d'impulsion, d'élan, qui ne se dément pas du début à la fin du recueil.

Le rythme évolue différemment chez Albiach. Dans *Flammigère*, il varie d'une strophe à l'autre prenant tantôt des accents effrénés :

la menace permanente
mais à l'absurde cette course
plus vite
plus
et à encore (Fl. 8)

tantôt de douces modulations :

esprit des plantes
depuis des millénaires la terre revient à nous
et nous allons à elle
dans l'esprit des plantes (Fl. 12)

³⁴ Jean-Marie Gleize, « Un pied contre mon cœur », dans *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p. 271.

³⁵ Danielle Collobert, *Il donc*, Paris, Seghers/Laffont, coll. « Série rouge », 1976, p. 11.

Dans le premier cas, la syntaxe répétitive (répétition de l'adverbe « plus » et de la construction syntaxique formée d'une conjonction de coordination et d'une préposition « mais à », « et à »), la disposition des vers (de plus en plus courts) et le rythme miment la « course ». Dans le second, les trois éléments se conjuguent pour créer une sorte de langueur. La syntaxe régulière (ces quatre vers pourraient très bien être réécrits en une séquence parfaitement grammaticale), les vers plus longs (composés d'au moins trois mots) et la répétition du premier vers à la fin de la strophe donnent l'impression d'un ensemble cohérent et structuré. L'effet « poétique » est d'autant plus marqué que le deuxième vers est un alexandrin classique. Ces exemples montrent à quel point le rythme de la voix se modifie en fonction de la syntaxe, de la longueur des vers et de leur disposition sur la page. Malgré un traitement différent, le rythme joue un rôle majeur dans l'œuvre d'Albiach et dans celle de Collobert. L'énonciation impersonnelle (« il ») place, chez l'une et chez l'autre, le lecteur dans la position d'un observateur comme s'il devenait le narrateur d'une histoire fragmentée, sans commencement ni fin.

En somme, la musicalité du poème vient des césures et des accentuations. Lire à voix haute cette poésie oblige le lecteur à monter et à descendre la voix, à inspirer, à retenir son souffle. La parole le fait en quelque sorte intervenir dans l'écriture. Le travail du rythme, inséparable de celui de la syntaxe et de l'organisation des vers, se poursuit et s'approfondit dans *État* et les recueils suivants. C'est ce qu'a permis de montrer l'étude de la typographie. Les disjonctions syntaxiques, les blancs et les différents caractères typographiques influencent significativement la prononciation et l'intensité de la voix. Le travail de l'énonciation, parce qu'il fait intervenir plusieurs « voix » dans le poème, modifie également le rythme. Même si elle n'a plus rien de mélodique à partir d'*État*, cette étrange musicalité fait ressortir des éléments de signification en accentuant différentes portions de texte. Elle rend audible une certaine subjectivité « dans la transparence de la partition ». (*É.* 90) Cette « musique » expérimentale épuise les rythmes et finit par créer des bruits, des sons. La disposition des mots, de plus en plus divisés par les espaces blancs, se répercute non seulement sur les sonorités du poème mais sur les relations de sens dont le texte ménage la possibilité.

Des analogies signifiantes

Les transformations réalisées par cette écriture sur la syntaxe et sur la disposition du poème sont si singulières et déroutantes qu'elles monopolisent au premier abord toute l'attention du lecteur. C'est sans doute pour cette raison que les critiques ont tendance à n'y voir aucune image, aucune analogie, aucun sous-entendu. L'écriture d'Albiach passe pour littérale et athématique. Pourtant, au fil des lectures, des mots et des thèmes apparaissent de manière récurrente, résonnent comme une musique répétitive et s'imprègnent dans l'esprit du lecteur au point de former des réseaux de sens signifiants. Ces analogies paraissent étranges et incongrues, car elles ne représentent pas le réel. Elles résultent plutôt d'une expérimentation et d'une interprétation très personnelle du monde. Gérard Dessons affirme avec raison que

la notion d'images est d'autant plus délicate à manier qu'elle ne relève pas spécifiquement du domaine linguistique. Liée d'une façon générale au processus de la représentation, elle draine avec elle un arrière-plan psychologique qui la place à la croisée des théories de la perception et de l'imagination³⁶.

Les images qui surgissent à la lecture de *Flammigère* et d'*État* tranchent avec les figures de style traditionnelles (la comparaison, la métaphore, la métonymie et la synecdoque). Elles jaillissent des interactions possibles entre les mots, lesquelles doivent être saisies par un lecteur à la fois attentif et créatif.

Comme l'organisation des vers sur la page influence considérablement les rapprochements sémantiques, il n'est pas surprenant que les analogies qui apparaissent dans *Flammigère* soient différentes de celles qui prennent forme dans *État*, où le texte est beaucoup plus fragmenté. Certains vers de *Flammigère* semblent tout droit sortis d'une séance d'écriture automatique. Les images saisissantes qui en émergent frappent l'imagination et laissent entrevoir des thématiques phares de l'œuvre :

- la stérilité pince l'entrailles verte
- Chaleur de l'illusion / à la tendresse des muscles et du port
- Concentration la volonté extrême du muscle
- ces plantes carnivores, nos ancêtres
- la lenteur des plantes / merveille des molécules

³⁶ Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 64.

▪ ambivalence du quartz / douloureux

Présenter ces fragments les uns à la suite des autres accentue leur polysémie. Chacun d'eux engage des relations de sens multiples, permettant de réunir des univers généralement opposés ou du moins séparés. Les trois premiers vers font intervenir dans le texte un corps partiel et segmenté. L'accent est mis non pas sur l'apparence extérieure du corps, mais sur sa dynamique interne. Les organes sont en quelque sorte personnifiés : « l'entrailles verte » est pincée par la « stérilité », les « muscles » font preuve de « tendresse », puis de « volonté extrême ». Ces caractéristiques, normalement associées à l'individu plutôt qu'aux organes, mettent en jeu un sujet physique, biologique, dont les états psychologiques semblent accessoirement assumés par des parties internes de l'organisme.

Ce corps de « chair » et de « sang » entretient un rapport de filiation avec la matière organique qui l'entoure : « [les] plantes carnivores [sont] [ses] ancêtres. » Comme les organes, les végétaux et les minéraux sont dotés de caractères proprement humains : les « plantes » ont de l'« esprit », les « troncs » sont « habiles », le « quartz » est « ambivalen[t] ». De tels qualificatifs traduisent une conception singulière de la matière, qui est non seulement vivante, mais pensante et agissante. Elle organise un monde auquel le sujet participe, non sans une sorte de tension. Cet univers est à la fois accueillant, sensitif et sensuel – « caresser l'ivoire sans peur / joie la spontanéité des gestes » – froid, dur et violent – « une épée qui nous transperce, l'espace ravagé. » Ces états ne sont pas successifs. Ils coexistent et même se superposent. Tout se passe comme si le corps et la terre (les éléments qui la composent) se trouvaient dans une relation de conformité, de réciprocité :

esprit des plantes
depuis des millénaires la terre revient à nous
et nous allons à elle
dans l'esprit des plantes (Fl. 12)

Le mouvement d'aller-retour qui va de la « terre » à « nous » implique une conception cyclique et non plus linéaire du temps. Parce qu'il forme lui-même un cycle, le fragment ci-dessus met en cause la linéarité du langage. Il laisse entrevoir la possibilité d'un renouvellement de la pensée, qui se réaliserait par un contact privilégié avec « l'esprit des plantes ». Cette expression particulière évoque un « esprit » pur, primitif, asocial,

susceptible de penser le réel en fonction de critères autres que ceux établis par les discours cognitifs dominants.

Paradoxalement, la nouveauté prend ici sa source dans ce qu'il y a de plus ancien, dans les « âges vierges de la terre ». (*Fl.* 13) « La terre » représente chez Albiach le « lieu du miroir³⁷ », soit un lieu de vision, de compréhension et de connaissance. Aller à la « terre » dans « l'esprit des plantes », c'est délaissé un mode de pensée artificiel fondé sur un système linguistique arbitraire pour retrouver une subjectivité propre, laquelle naît de la rencontre du corps et de la matière. La renaissance – traitée dans les poèmes d'un point de vue mythique et non mystique – relève d'une expérimentation physique et sensorielle du monde.

Ce désir de recommencement se manifeste également, dans *Flammigère* et dans *État*, grâce au paradigme du feu, lequel associe des termes comme « feu », « flamme », « crémation », « chaleur », « brûlure » et même, « ortie ». La destruction engendrée par le feu permet de fantasmer un monde nouveau. Dans une étude portant sur la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, Mikhaïl Bakhtine explique comment, lors des carnivals, l'ambiance de *la fête du feu* donne lieu à « la conjugaison ambivalente du souhait de mort et du souhait de bien-être et de vie, [...] c'est-à-dire de la combustion et de la résurrection³⁸. » Cette ambivalence est bien perceptible dans les textes d'Albiach, car, si le feu anéantit un ancien état des choses, il laisse aussi des cendres sur lesquelles il faudra reconstruire. Ainsi le rêve de régénération du monde s'accompagne-t-il d'un climat d'instabilité et d'une sensation d'angoisse devant la perte :

La lenteur du feu
l'angoisse de la dissolution
le désir meurtri du devenir [...] (*Fl.* 10)

Le troisième vers de cette strophe suggère que le « devenir » est inséparable d'une certaine douleur : les flammes causent des brûlures, qui à leur tour, laissent des cicatrices. La destruction est brutale, mais en même temps, essentielle à la création d'un nouvel ordre des choses. En ce sens, le titre du premier recueil d'Albiach, *Flammigère*,

³⁷ Anne-Marie Albiach, *CÉSURE : le corps*, dans Mezza Voce, Paris, Flammarion, 1984, p. 119.

³⁸ Cf. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 248-252. L'auteur souligne.

est indiciaire d'une démarche incendiaire, qui ne laisse rien intact. La page couverture du livre suscite d'ailleurs une association éloquente : « Anne-Marie Albiach, flammigère, porteuse de feu³⁹. »

Cette plongée dans les textes fait ressortir deux principaux modes d'analogie : d'une part, des mots ou des vers à proximité créent des relations de sens signifiantes grâce aux interactions particulières qu'ils suggèrent ; d'autre part, d'un texte à l'autre, les récurrences lexicales et les isotopies forment des réseaux sémantiques, à partir desquels se dégagent les thèmes majeurs de l'œuvre. Croire que l'écriture d'Albiach est athématique serait nier l'imposant travail de déconstruction et de restructuration auquel elle s'adonne. Cette façon d'écrire libère la langue du poids des « significations » pour inventer un langage polysémique, apte à traduire l'expérience plurielle et souvent angoissante, que chaque individu fait du réel.

Synthèse

Au terme de l'analyse des caractéristiques formelles des premières œuvres d'Albiach, l'opération d'envergure menée sur la syntaxe et sur la forme poétique apparaît dans sa pluralité. Le texte, dégagé des structures linguistiques conventionnelles, offre au lecteur une grande liberté d'interprétation, mais les possibilités ne sont pas illimitées : les réaménagements syntaxiques, la spatialité textuelle, les traces d'autoréflexivité et les analogies orientent la lecture et la compréhension. La poésie albiacienne relève d'un important travail de composition et de structuration. Les espaces blancs ne sont pas des espaces vides et insignifiants. Ils entrent en relation avec les mots de la page pour créer des contentions qui produisent du sens.

Malgré son formalisme, cette écriture exprime des sensations et des perceptions liées à l'expérience vécue. C'est même par la forme abrupte des poèmes que se traduit le plus souvent cette proximité empirique : les espacements, les jeux typographiques et les écarts rythmiques engendrent un inconfort intellectuel qui oblige le lecteur à plus d'attention et à plus d'invention. Par sa forme difficile, exigeante et pourtant si proche,

³⁹ Flammigère signifie : « qui porte le feu. » Albiach a rencontré ce mot en traduisant le poète mexicain Homero Aridjis. « Ce mot, *flamigero*, existait-il en français ? Pour elle, la question ne se posait pas en ces termes. Il "devait" exister. » Cf. Jean-Marie Gleize, *Le théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*, Paris, Belin, coll. « l'Extrême contemporain », 1995, p. 43.

cette écriture offre au lecteur une expérience à la fois intellectuelle et sensible. Résolument opposée aux approches mystiques et métaphysiques qui célèbrent la vie (celles de Paul Claudel et de Marie Noël par exemple), cette démarche offre un regard lucide et parfois terrifiant sur le réel. Un tel travail contient celui des avant-gardes qui l'ont précédé, mais le résultat est unique, entier, personnel.

La position marginale qu'occupe Albiach dans le champ poétique de circuit restreint lui donne une grande liberté. Elle travaille à l'écart des avant-gardes bruyantes dont les débats stimulent les recherches théoriques des années 1960-1970. Son écriture interagit néanmoins avec ces recherches, mais parce qu'elle ne s'y limite pas, elle les dépasse. Prenons la théorie du texte élaborée par Julia Kristeva et Roland Barthes. Cette méthode d'analyse se fonde sur les recherches de la linguistique et de la sémiotique du texte pour créer un nouveau champ de références qui allie le matérialisme dialectique (Marx, Engels, Lénine, Mao) et la psychanalyse (Freud, Lacan)⁴⁰. Le nouvel objet « texte » est une « pratique signifiante », c'est-à-dire que « la signification se produit, non au niveau d'une abstraction (la langue) [...], mais au gré d'une opération dans laquelle s'investissent à la fois et d'un seul mouvement le débat du sujet et de l'Autre et le contexte social⁴¹. » *État* est un « texte » parce qu'il « déconstruit la langue de communication et de représentation [pour] reconstruire une autre langue volumineuse, sans fond ni surface » ; parce qu'il est un « travail radical [...] à travers lequel le sujet explore comment la langue le travaille et le défait dès lors qu'il y entre » ; parce qu'il est une pratique réflexive qui met en crise l'énonciation⁴². Les rapprochements possibles entre les mécanismes d'écriture analysés dans *État* et la théorie du texte (dont les concepts de productivité, de signifiante et d'intertexte se retrouvent chez Albiach) ne veulent pas justifier la valeur de cette théorie, mais bien montrer comment, à une même période, les idées et les recherches se croisent et s'inspirent.

S'ils interagissent avec les recherches et les débats en cours, des livres comme *État* ou « H II » *linéaires* n'en sont pas le produit. Jamais Albiach ne soumet le coup

⁴⁰ Roland Barthes, « Théorie du texte », *Encyclopedia Universalis*, sous la direction de Giuseppe Annoscia, Paris, Corpus, vol. XXII, 2002, p. 462.

⁴¹ *Ibid.*, p. 463.

⁴² *Ibid.*, p. 462-463.

porté à la langue littéraire à la Révolution prolétarienne, au freudisme ou à Mao comme l'ont fait Kristeva, Sollers et les protagonistes de *Tel Quel* dès 1968. Pour le groupe dirigé par Philippe Sollers, l'« écriture textuelle » se donne explicitement comme un geste critique dont la violence s'exerce à l'intérieur du langage pour conforter un esprit de groupe et retentir dans l'ensemble du champ social⁴³. Le fait qu'Albiach demeure en marge des grandes manifestations qui secouent cette période de changements politiques, idéologiques, sociaux et culturels – « Mai 68 » et le mouvement de libération des femmes sont des bouleversements tels qu'ils connaissent encore des répercussions dans nos sociétés actuelles –, n'empêche pas que son écriture entretienne un dialogue avec les débats idéologiques du temps et avec différentes formes de représentation. Mais elle entre dans ce dialogue à titre de réfractaire et en sur-régime de singularité. Ce que tout le travail d'Albiach implique, c'est une reconnaissance forte de l'idée d'individualité créatrice.

⁴³ Cf. Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995, p. 271.

Chapitre II. – Un corps de chair et de mots

Entre l'abstraction et la figuration

Le corps, chez Albiach, est un lieu de paradoxes. Sa représentation est à la fois figurative et abstraite : figurative, dans la mesure où les poèmes procèdent à une véritable monstration du corps en nommant « l'œil », le « sexe », le « poignet », « les mains », « la paume », les « genoux », les « muscles », le « sang », les « artères », les « veines » ; abstraite, dans la mesure où ces parties semblent isolées, indépendantes d'un tout. C'est un corps qui apparaît au lecteur de façon fragmentaire et qui ne cesse de se dérober pour laisser entrevoir un reflet ou une ombre. Les deux modes de représentation conjugués produisent un effet d'étrangeté, d'irréalité et, curieusement, de proximité. Alors que l'image sociale du corps repose sur des caractéristiques comme la taille, la forme, la beauté, la souplesse, la féminité ou la virilité, l'image poétique le renvoie à sa « nudité étrangère. » (É. 13)

Le physique se conçoit ici à partir du langage et de la forme poétique pour créer une image incomplète et changeante qui s'éloigne des représentations légitimes – celles des médias, de la science et de la médecine. Dans un entretien accordé à la revue *Action poétique* en 1978, Albiach insiste sur la nécessité d'affranchir le corps : « [Celui-ci] doit tenter de coïncider avec l'origine de sa propre image et non se laisser dévier par les images que le social lui propose sous des termes de consommation. [...] Cette tentative de désaliénation s'inscrit dans une *recherche d'écriture*¹... » La construction d'une forme de représentation libérée des stéréotypes sociaux participe pleinement de la démarche poétique albiacienne, au même titre que le travail de la syntaxe, la répartition des mots et des blancs sur la page, l'autoréflexivité. Le corps devient un motif d'écriture qui prend part au vaste projet de déformation, de déplacement et de transformation du réel.

¹ H. Deluy et J. Guglielmi, « Entretien avec Anne-Marie Albiach », *Action poétique*, n° 74 (juin 1978), p. 15. L'auteure souligne.

Si sa représentation se développe dans une relation étroite à la langue et à l'aspect formel, c'est à la fois parce que l'entreprise d'Albiach est fondée sur de profondes transformations linguistiques et parce que le corps est considéré comme le vecteur de l'écriture. Ainsi les deux aspects participent-ils d'un même procès, lequel découle du refus catégorique des normes établies.

Du portrait à l'empreinte

À l'image d'une poésie où les phrases sont disloquées par des espaces blancs et les mots dispersés dans le cadre spatial, le corps présent dans *Flammigère*, *État*, « H II » *linéaires*, CÉSURE : *le corps* et *Objet* est disjoint, elliptique. Jamais il n'est saisi dans son ensemble ni décrit dans sa totalité comme en témoigne l'exemple suivant :

PORTRAIT

il ne reste qu'une empreinte

(É. 53)

Le mot et le vers, à première vue uniquement rassemblés par leur proximité sur la page, introduisent des relations complexes. Le premier terme, mis en relief par l'emploi des majuscules et par sa position isolée, s'inscrit dans la logique du recueil *État* qui fait référence aux différents genres littéraires en les soulignant d'une graphie irrégulière : « NOUVELLE » (14), « roman » (29), « MANIFESTE » (37), « FICTION » (46-103), « PORTRAIT » (53), « Épopée » (88). De telles accentuations typographiques expriment l'intérêt d'Albiach pour la question des genres et pour la tradition littéraire. Si, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les transformations apportées à l'écriture poétique permettent d'intégrer des procédés propres à la fiction et au théâtre, nous pouvons supposer que la référence au portrait sert à formuler une nouvelle représentation du corps. Le portrait implique en effet une série de définitions et de pratiques à partir desquelles – ou contre lesquelles – s'organise la conception du corps dans l'œuvre albiacienne.

Le portrait littéraire poursuit un objectif précis : rendre compte de la physionomie et du caractère d'un personnage réel ou fictif. Le genre connaît une

certaine popularité dans la société précieuse du XVII^e siècle. Selon Franz de Voghel, « les premiers portraits intentionnels – et non pas occasionnels au hasard d'un récit – les premiers portraits magnifiques, visant à définir une personne dans ses aspects caractériels aussi bien que corporels sont ceux du Cardinal de Retz². » Les écrivains ont cependant toujours représenté les traits de leurs semblables, et ces « images » conçues à l'aide de mots traduisent la manière de concevoir le corps à une époque donnée. Les portraitistes de la période classique, eux, se sont intéressés de près aux vertus et aux vices de l'être humain, la description du corps ne servant bien souvent qu'à confirmer la grandeur ou la médiocrité de l'âme. En fait, la convergence entre la pensée philosophique et littéraire, d'une part, entre la médecine et la science, d'autre part, a longtemps concouru à ce que le corps soit pensé comme une donnée biologique conforme à la nature profonde de l'individu³. Il suffit de se remémorer la description de différents personnages historiques célèbres pour comprendre que les charmes physiques et la grandeur morale vont de pair et inversement. Voici les termes dans lesquels Saint-Simon (1675-1755) décrit le duc de Noailles :

Le serpent qui tenta Ève, qui renversa Adam par elle, et qui perdit le genre humain, est l'original dont le duc de Noailles est la copie la plus exacte. [...] La plus vaste et la plus insatiable ambition, l'orgueil le plus suprême, l'opinion de soi la plus confiante, et le mépris de tout ce qui n'est point soi le plus complet [...] c'est le dedans de M. de Noailles. Le dehors, comme il vit et qu'il figure encore, on sait comme il est fait pour le corps : des pieds, des mains, une corpulence de paysan et la pesanteur de sa marche, promettaient la taille où il est parvenu. Le visage tout dissemblable : toute sa physionomie est esprit, affluence de pensée, finesse et fausseté et n'est pas sans grâce⁴.

Ce portrait est subtil et paradoxal. Saint-Simon réussit parfaitement à dévoiler l'hypocrisie d'un sujet qui dissimule sa « fausseté » par sa « finesse ». La métaphore du « serpent » prend progressivement tout son sens, puisqu'il symbolise la perfidie et la méchanceté du duc. L'apparence physique, caractérisée par « la corpulence », « la pesanteur » et la dissemblance du visage, constitue pourtant un ensemble « qui n'est pas sans grâce ». Le corps, par l'étrange description qui en est donnée, exprime à lui seul l'ambiguïté et la duplicité du duc. Même si le portrait tracé par Saint-Simon dépasse la

² Franz de Voghel, *Le portrait dans la littérature*, Bruxelles, André de Rache Éditeur, 1978, p. 12.

³ Cf. Christine Detrez, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002, p. 42-43.

⁴ Cioran, *Anthologie du portrait de Saint-Simon à Tocqueville*, Paris, Gallimard, 1996, p. 35-36.

simple description par son éloquence et par sa maîtrise du langage, il montre bien la correspondance, voire l'équivalence qui s'établit entre les travers moraux et intellectuels et les caractéristiques physiques de l'individu.

Afin que le portrait soit le plus vraisemblable possible et qu'il corresponde au modèle, les auteurs structurent habilement leurs descriptions tout en étant conscients de la contrainte que leur pose l'écriture : présenter dans un ordre successif ce que la vue donne simultanément. Quel que soit son degré d'exactitude, un portrait demeure une construction verbale, fondée sur l'imaginaire. Les portraitistes sélectionnent les éléments qui entrent dans la composition et les organisent de manière à ce que la représentation soit fidèle à leur propre interprétation du personnage. Ainsi, le genre du portrait en littérature a contribué à l'élaboration d'une tradition de la représentation par laquelle le corps apparaît comme une forme pleine et cohérente, en accord avec la psychologie du sujet⁵.

La présence du mot « PORTRAIT » dans la poésie d'Albiach fait référence à cette tradition qui a, jusqu'au XIX^e siècle, déterminé implicitement la manière de représenter les personnages. Or, la particularité du fragment cité ci-dessus vient,

⁵ Ce modèle de représentation s'est lui-même formulé à partir de la poésie antique (grecque et latine), redécouverte en France par les poètes de la Renaissance (Scève, Du Bellay, Ronsard) qui décrivaient leurs muses selon des figures rhétoriques stéréotypées : le teint était de lys ou de neige, les lèvres rosées ou corail, les dents de perles, les cheveux d'or, les yeux mus en étoiles ou en soleil. Le corps féminin, ainsi transformé en une véritable nature morte, atteignait une beauté idéale, symbole de perfection morale et spirituelle. Or, certains poètes ont voulu le montrer autrement. De la Renaissance jusqu'au début du XVII^e siècle, le blason poétique, de forme courte et ludique, fragmente le corps pour l'affranchir des métaphores figées. Les différentes parties se comparent à des éléments inattendus, qui les déterminent et sur lesquels elles laissent en retour leur empreinte. Les formes désincarnées de la poésie classique sont remplacées par des figures métonymiques colorées, texturées et vivantes. Véronique Adam explique que « c'est sur un jeu obsédant entre le contenu, le contenant et son équivalent stylistique, la métonymie, que se tisse, [pour ces poètes], la seule représentation acceptable du corps. [Celui-ci] s'emboîte parfaitement dans le monde qui l'habite et qui enserme en lui ses multiples composantes : il est un corps-gigogne. » Ainsi fondu dans le paysage, le corps devient anomique et composite, pris dans un jeu de renvois entre lui et le monde extérieur. Le blason poétique déconstruit le modèle de représentation admis en faisant du corps un contenant au lieu d'une image lisse. L'écart entre cette image du corps et celle que tentent d'atteindre les poètes du XX^e siècle est très différente. Pourtant, l'exemple du blason montre que la fonction du corps se transforme dès qu'on s'éloigne de la description traditionnelle. Ainsi fragmenté, le corps n'est plus perçu comme l'enveloppe du sujet, mais comme le seul moyen d'interagir avec le dehors. Cette interaction se réalise par la médiation du langage. En effet, c'est par la métonymie que le corps traduit les perceptions et les sensations du sujet. Sur cette question, on consultera l'article de Véronique Adam : « Le corps-gigogne : la représentation du corps dans la poésie du dix-septième siècle », dans Claude Fintz (dir.), *Les imaginaires du corps*, Paris, L'Harmattan, t. I, p. 55.

paradoxalement, de l'absence complète de portrait. Du « PORTRAIT » annoncé, « il ne reste [en effet] qu'une empreinte ». Tout se passe comme si la description se perdait dans l'espace qui sépare les vers. Albiach nomme une tradition pour aussitôt s'en éloigner, ou plutôt, pour donner une nouvelle définition du portrait qui correspond à une autre perception du corps. Celui-ci n'apparaît plus comme une entité que l'on peut décrire dans le but de produire une image vraisemblable. Il est complètement fractionné (entre autres par l'espacement des vers) et, par là, ne coïncide plus avec l'idée que nous en avons. La marque de restriction « ne ... que » laisse entendre que du premier au deuxième vers il s'est passé quelque chose comme une soustraction. La seconde partie se présente comme la conséquence ou comme le résultat de la fragmentation.

Le mot « empreinte » ne comporte *a priori* aucune connotation littéraire et met ainsi à distance tout ce que désigne le portrait : le personnage, son histoire, son apparence, sa moralité, son statut social, etc. Il rompt aussi avec tout ce qu'implique socialement le terme « portrait », qui n'a évidemment pas qu'un sens en littérature. Faire faire son portrait est, plus généralement, un acte social : un tableau, une photographie, une carte d'identité, un passeport sont autant de marques d'identification qui témoignent des caractéristiques propres à chaque individu. L'empreinte, elle aussi, est une marque, une trace qui subsiste. Mais elle renvoie selon les cas à quelque chose d'éphémère ou de permanent. Si les empreintes laissées par les pas d'un marcheur dans le sable peuvent s'effacer en un coup de vent, les empreintes digitales, elles, sont inaltérables. Elles ont une pérennité et ne peuvent ni s'effacer ni se modifier. L'empreinte est donc la médiation entre la présence et l'absence. En cela, elle décrit parfaitement la manière dont le corps intervient dans la poésie d'Albiach. Il est bel et bien là, mais sa présence est fugace, fuyante. Le passage du « portrait » à l'« empreinte » produit un déplacement de sens important : d'un côté, une représentation réaliste, une image pleine et bien définie, de l'autre, une trace, tangible, et en même temps insaisissable.

Le parallèle entre cette forme de représentation partielle et l'écriture d'Albiach, qui favorise les enchaînements parataxiques par l'ajout de blancs typographiques, est significatif puisque l'une et l'autre poursuivent le même objectif : rompre avec « le réel », c'est-à-dire avec les représentations coutumières. Dans un article du *Figaro*, Michel Nuridsany remarque qu'il n'y a pas de différence chez Albiach entre la langue et

le corps, « comme si les membres étaient pris en tant qu'éléments de la grammaire⁶. » De manière imagée, cette observation affirme l'interdépendance de la segmentation du corps et du langage. La transition du « portrait » vers l'« empreinte » conduit à ce paradoxe : d'une part, le corps n'est appréhensible pour l'individu que de façon éclatée et fragmentaire ; d'autre part, la représentation de ce corps n'en donne jamais qu'une trace, métaphorique ou synecdotique certes, mais transitoire et étrangère. L'apparition du corps dans les poèmes engendre un décalage à l'égard des formes pleines et des procédures d'identification habituelles.

Les modes d'incorporation

Plutôt que de montrer le corps dans sa totalité, l'auteure procède à une sélection et à un agencement particulier de certaines caractéristiques physiques. Tout se passe comme s'il était vu à travers une lentille focalisant ses différentes parties. Les membres ou les organes agissent alors dans un contexte inusité et irréel comme en témoignent les exemples suivants :

- l'œil conçoit éthiques mortelles (É. 37)
- de même
s'élucidait du modelage
« en vertu de quel œil »
les gestes⁷
- « abaisser la paume sur la luxure des dalles » (É. 31)
- qui nous menacent
la mer

les mains ouvertes (É. 119)

Ces vers associent des éléments qui n'ont apparemment aucun lien entre eux. Pourtant, les relations sémantiques qui s'établissent ouvrent la voie à différentes interprétations. Par l'effet d'une personnification, l'« œil » du premier extrait se dote de facultés intellectuelles inquiétantes. Le vers est en soi des plus surprenants, car il associe le sens

⁶ Michel Nuridsany, « Souveraine Anne-Marie Albiach », *Le Figaro*, 27 avril 1984.

⁷ Anne-Marie Albiach, « H II » *linéaires*, *Mezza Voce*, Paris, Flammarion, 1984, p. 74.

de la vue à la science de la morale pour formuler l'expression d'un danger : l'« œil », organe privilégié de la représentation classique et réaliste, « conçoit » des « éthiques mortelles ». Il devient menaçant et dangereux. Quant aux vers du deuxième exemple, ils laissent entendre que l'élucidation vient du « modelage », c'est-à-dire d'une manipulation ou encore de « gestes », et non de la vue qui est source d'incertitude et d'interrogations (« en vertu de quel œil » ?). La compréhension est donc liée à une action concrète plutôt qu'à une observation : « de même / s'élucidait du modelage. » Dans ces deux passages, la corrélation qui s'établit entre l'œil et une forme de menace, de doute, d'inquiétude pose un problème par rapport au sens « légitime » de la représentation qui devient suspect et qui ne permet plus à l'individu d'entrer en relation avec le monde. Le réel n'est plus approchable par le sens de la vue, mais bien par la manipulation et par « les gestes », autrement dit : par un autre sens, le toucher, et par un autre moyen que le savoir, la création (« modelage »).

Dans le troisième exemple, la « paume », partie intérieure de la main, lieu de la préhension, du toucher et des caresses, s'abaisse sur « des dalles » étrangement qualifiées par le terme « luxure ». La séquence suggère, par le résultat d'une action et d'une sensation, le rapprochement de deux concepts hétérogènes. Le corps est rétroactivement défini par une sensualité qui devient première, alors que la logique sociale en fait un ornement, un ajout accessoire à quelque chose d'antérieur qui serait « le corps ». La disposition du dernier fragment, où se juxtaposent trois vers sans aucune marque de coordination, crée, à la lecture, un phénomène d'accumulation : le corps paraît menacé par la mer, comme s'il pouvait y être englouti ou dissous. L'ouverture des mains, qui symbolisent traditionnellement l'appréhension rationnelle, peut alors être lue comme un signe d'impuissance devant la menace. Par ce mouvement, le fragment met en cause la pure intellection du monde et figure la possibilité angoissante d'une dissolution totale dans l'appréhensible. La même idée s'exprime clairement dans *Flammigère* :

l'angoisse de la dissolution
le désir meurtri du devenir (Fl. 10)

Toutefois, la sensualité et l'érotisme combattent cette menace :

la sève d'un plaisir efface
l'unité à reconquérir

La respiration sauvegarde (Fl. 10)

Deux moyens de subsister apparaissent dans ces vers : le premier est le « plaisir », qui fait momentanément oublier l'« unité » perdue, qu'il faut « reconquérir » ; le deuxième est « La respiration » qui « sauvegarde », qui protège de la « dissolution ». L'un et l'autre mettent le corps à l'avant-plan, d'abord parce que le « plaisir » est charnel, du moins c'est ce que laisse supposer l'enchaînement des termes « désir », « plaisir » et « unité », ensuite parce que la respiration est une fonction vitale, essentielle à l'organisme humain. « La sève » joue aussi un rôle important dans cette association d'idées. Elle implique un mouvement, une énergie et, comme la respiration, évoque un principe vital. L'organisation du vers fait du « plaisir » une « sève » qui circule dans le corps, telle une mémoire sensitive qui permettrait d'effacer « l'angoisse » et « le désir meurtri ».

L'ensemble de la strophe exprime une étrange relation entre l'intériorité et l'extériorité du sujet. Il ne semble pas y avoir de cohérence possible entre les deux puisque les sentiments sont contraints par les pulsions et par la respiration. Aussi l'intérieur du corps ne représente-il plus, métaphoriquement, le lieu de la subjectivité, mais le cœur de l'organisme et des fonctions biologiques. En cela, l'écriture albiacienne rompt avec certaines conceptions classiques du sujet (cartésienne, idéaliste, psychologique), considéré comme conscience. Les poèmes créent une distanciation entre la corporalité et la subjectivité. Présenter un corps morcelé et changeant devient un moyen d'accentuer l'absence de complémentarité entre les deux aspects. Les textes ne mettent cependant pas le sujet et son corps dans un rapport d'extranéité ; ils élaborent en fait un nouveau type d'interaction qui se dissocie complètement de l'ancienne conception.

Ces exemples déterminent deux axes de réflexion qui apportent des précisions importantes quant à la conception du corps dans l'œuvre d'Albiach. D'une part, en faisant de l'« œil » un organe menaçant ou, pour le moins, problématique, les deux premiers passages mettent fortement en cause l'idée même de représentation. Dans l'ensemble des poèmes, cela se traduit par différentes tentatives pour déconstruire l'image photographique. D'autre part, puisque la corporalité n'est plus déterminée par la

création d'une image vraisemblable, d'autres moyens sont employés pour signaler une présence charnelle dans le texte. Les trois derniers exemples montrent comment le corps se manifeste désormais par le mouvement et par la sensualité.

Déconstruire la représentation

Pour plusieurs poètes contemporains – dont sans aucun doute Anne-Marie Albiach – l'inscription du corps dans le texte prend la forme d'un véritable programme d'écriture qui consiste, selon Jean-Luc Nancy, « à écrire, non pas *du* corps, mais le corps même. Non pas la corporéité, mais le corps. Non pas les signes, les images, les chiffres du corps, mais encore le corps⁸. » Le corps se représente dans l'écriture non plus, simplement, de façon thématique et accessoire, mais de façon scripturale et littérale⁹. Il est pensé à l'intérieur d'un travail poétique visant à redéfinir les formes. Ce n'est plus une représentation imagée et métaphorique comme l'avait été précédemment celle des poètes surréalistes. Au contraire, « la quête d'une corporalité de l'écrit, explique Hugues Marchal, a condui[t] à la critique et à l'abandon du modèle de la description, localisée, pour proposer comme substitut physique global un texte conçu comme une structure spatiale organisée, trace d'une scription ou acte énonciatif complet. Non sans tension et non sans une part reconnue de fantasme, la poétique du corps est alors devenue indissociable d'une physiologie du texte¹⁰. » Le corps sous-tend l'écriture et prend place parmi les concepts théoriques convoqués par la poésie. Le lecteur découvre un corps textuel qui ne lui offre aucun repère visuel, aucun indice qui lui permettrait de se le représenter mentalement. Chez Albiach, il apparaît, certes, de manière fragmentée ou compartimentée, mais la fragmentation ne vise pas qu'à le montrer selon des modalités stylistiques nouvelles, elle critique la notion même de représentation.

⁸ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992, p. 12. Cité par Hugues Marchal dans « L'inscription textuelle du corps dans la poésie du XX^e siècle ».

⁹ On emprunte ici à la notion de littéralité définie par Jean-Marie Gleize. Selon lui, « une poésie "littérale" dit ce qu'elle fait et fait ce qu'elle dit. » « Chaque mot du texte est aussi un terme de l'autocommentaire, [car] la littéralité implique la réflexivité. » La représentation du corps chez Albiach est littérale parce qu'elle est un fait de langage, qu'elle prend forme dans l'écriture et qu'elle formule un commentaire autoréflexif. Cf. « L'hypothèse du littéral », dans *Le théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*, Paris, Belin, 1995, p. 62.

¹⁰ Hugues Marchal, « L'inscription textuelle du corps dans la poésie du XX^e siècle », dans Claude Fintz (dir.), *Les imaginaires du corps*, Paris, L'Harmattan, t. I, p. 223.

Ce passage où le corps intègre les mots du texte est typique de la méthode albiacienne :

Le texte se lit dans la désignation de la main, balbutiements à son élaboration, une page double l'absence et la présence ; alternativement le sujet et l'objet deviennent cette « épaisseur » de livre et se réduit-il au geste qui lui rend l'identité, corpus en excès sur lequel le « doigt » accentue la pliure sans cesse récidivée : labeur liquide « dans la bouche / de pleine terre¹¹ »

Plus explicatives et plus linéaires que ce qu'écrit généralement Albiach, ces quelques lignes n'en sont pas moins représentatives de la manière dont le corps intervient dans les poèmes. La « main », le « doigt » et la « bouche » se mêlent à ce commentaire touffu et éclectique qui renvoie à la fois à l'acte d'écriture et de lecture, à la corporalité et à la subjectivité. Il se dégage de l'ensemble une nouvelle définition du corps puisqu'il n'est représenté ni en fonction de critères sociaux stéréotypés ni en fonction de modes descriptifs propres à la littérature, comme le portrait, la métonymie ou la métaphore. En fait, le corps ne projette plus d'images. Il entre directement en relation avec les éléments du texte et c'est par eux qu'il se définit.

Dans l'exemple ci-dessus, l'« élaboration » du livre se réalise par l'intermédiaire de la « main » et du « geste » qui prolonge son mouvement sur la page par le tracé des mots : « le texte se lit dans la désignation de la main [...] et se réduit-il au geste qui lui rend l'identité, corpus¹² en excès sur lequel le “doigt” accentue la pliure [...] » Aussi simple qu'il puisse paraître, ce geste de la main est essentiel à l'écriture et à la lecture. Sans lui, le poème reste inachevé et la forme, indéfinie, car les mots ne sont pas transcrits. Le poème peut, bien entendu, être dit à voix haute, mais alors son aspect matériel est masqué. L'« identité » du texte vient du geste de l'écrivain qui transcrit et organise les mots sur la page et du geste du lecteur qui « accentue [de son doigt] la pliure » du livre. Le passage cité renferme un métadiscours sur l'écriture poétique. En effet, les analyses réalisées dans le chapitre précédent ont montré comment la disposition

¹¹ Anne-Marie Albiach, « Objet », dans *Mezza Voce*, Paris, Flammarion, 1984, p. 113.

¹² L'emploi du terme « corpus », origine latine du mot « corps », est révélateur. Il crée, à lui seul, un pont entre la corporalité et la textualité, aspects constamment réunis dans cette œuvre par des choix esthétiques et linguistiques spécifiques. Quant au mot « excès », il sert fréquemment à déterminer et l'écriture et le corps, comme en témoigne cet exemple : « *le corps porte le blanc de la fiction qui le divise* » / : et devient cet excès. » (CÉSURE : *le corps*, dans *Mezza Voce*, Paris, Flammarion, 1984, p. 117.) Le fragment se lit comme une marque d'autoréflexivité qui fait du corps un élément scriptural. Celui-ci devient un support, un cadre et, par là, assume le même rôle que la page. Cette représentation excède les limites du corps.

des mots et des blancs constitue un aspect déterminant du travail formel chez Albiach. Ici, le mouvement qui rend l'écriture possible est aussi celui qui donne au texte sa spécificité. Le corps est donc pensé comme une nécessité puisqu'il permet la graphie du poème ou, pour le dire en terme albiacien, sa « *CALLIGRAPHIE*¹³. »

De façon très similaire, la poésie de Claude Royet-Journoud présente le corps comme un élément intrinsèque de l'écriture. Les vers suivants ont tous en commun d'unir la main et le texte dans une relation d'incorporation et d'engendrement : « la main prise dans la page » ; « la mainmise du neutre quand le corps est une phrase à venir » ; « le pouce à la pliure du livre¹⁴ », exprimant ainsi que le texte n'est plus pensable sans un investissement complet du corps.

Cette manière unique de montrer que le physique est réellement investi dans le travail de création, considéré comme intellectuel et réflexif, constitue une critique à l'égard des formes de représentation habituelles. L'idée même que le corps puisse être banalement perçu comme l'enveloppe extérieure du sujet est fortement mise en cause. Comment pourrait-il, en effet, n'être que cela s'il est la condition matérielle de la venue au monde et de l'être au monde ? Toute expérience sensible se réalise à travers le corps ; c'est sa matérialité qui permet à l'individu d'entrer en contact avec l'extérieur. Ainsi, au lieu de présenter un corps instrumental et accessoire, cette poésie en fait un élément central. Plus, le corps paraît ici fondamental dans la construction de la subjectivité et de l'identité. C'est par lui que le sujet se constitue, puisqu'il lui permet de traduire matériellement sa pensée : « alternativement le sujet et l'objet deviennent cette "épaisseur" de livre. »

Considérer que le corps puisse profiler l'identité est cependant paradoxal dans la mesure où les poèmes mettent en scène un corps fragmenté qui ne correspond ni à l'imaginaire littéraire du lecteur, fondé sur la tradition du portrait, ni à son imaginaire social, nourri des stéréotypes féminins et masculins que diffusent différents discours. Si le corps n'est plus une entité, comment pourrait-il constituer une identité ?

sans motif

l'identité était autre » (É. 117)

¹³ Anne-Marie Albiach, « La nudité comme appareil », dans *Mezza Voce*, Paris, Flammarion, 1984, p. 126.

¹⁴ Claude Royet-Journoud, *La Notion d'obstacle*, Paris, Gallimard, 1978, p. 33, 38, 59.

La représentation elliptique du corps transforme la nature même du sujet. Autrefois envisagé comme une forme pleine et unifiée, celui-ci est maintenant défini, entre autres, par une relation de réciprocité avec le texte, comme s'il s'agissait de dépasser le caractère hétérophysique de leur relation. Il est donc altéré et instable, soumis aux mouvements de l'écriture¹⁵.

Dans cette perspective, il n'est pas surprenant que des concepts antagoniques comme le « sujet » et l'« objet » ou encore l'« absence » et la « présence » soient rassemblés – unis linguistiquement dans l'exemple (p. 9) par le coordonnant « et » – pour annuler ou déconstruire les rapports d'exclusion. L'écriture d'Albiach accentue les sinuosités. Elle refuse les contours définis du langage pour lui donner une « épaisseur » polysémique et pour mettre en déroute les idées reçues. Dans les poèmes, le réel n'est plus pensé en fonction d'oppositions binaires : « toutes les évidences [deviennent] mystères. » (É. 14) Le rapprochement des contraires, s'il déstabilise au premier abord le lecteur, permet en même temps d'approcher autrement un réel complexe, chaotique et, bien souvent, insaisissable. Ce qui, assurément, se dégage de la lecture est que la réalité n'est plus perceptible par le simple regard – « les paupières brûlent¹⁶ » – et que le corps n'est plus naturellement défini par son apparence extérieure, par ses attributs et ses formes :

ne se fit mentale ne décèle en
l'image que l'image inadéquate au geste (É. 103)

Les images, décalées par rapport au réel, sont inaptes à le représenter. Pour l'individu, seule une présence sensible, une expression gestuelle permettent de l'approcher. L'identité est par conséquent le résultat d'une action concrète, d'un élan, d'un mouvement. L'écriture est au rang de ces actions qui engendrent une nouvelle subjectivité du corps : « élaboré à cet "entretien de la surface", tremplin labial, [le sujet] s'énonce empreint à l'extrême de la corporéité¹⁷. »

La relation établie précédemment entre le texte et la main trouve un écho dans celle qui unit ici le langage et la bouche, lieu physique de la parole. Pour s'approprier la

¹⁵ Les problèmes liés à l'identité seront traités plus en détails dans le dernier chapitre. Ce qui importe à ce stade est de montrer que la « représentation » du corps dans le texte est en lien étroit avec la forme de l'écriture et que la subjectivité se développe à partir d'une expérience sensorielle.

¹⁶ Anne-Marie Albiach, « La nudité comme appareil », *Mezza Voce*, Paris, Flammarion, 1984, p. 126.

¹⁷ Anne-Marie Albiach, « Objet », *Mezza Voce*, Paris, Flammarion, 1984, p. 113.

langue et en faire un usage personnel, l'investissement du corps est nécessaire. L'expression « tremplin labial » produit, en ce sens, une image forte. Les lèvres deviennent un « tremplin » sur lequel les mots s'élancent avec une impulsion nouvelle dans le but de formuler de nouvelles cohérences sémantiques. L'expression crée une image à la fois surprenante et évocatrice : elle illustre le renouvellement du langage poétique qui se réalise par le déplacement des mots et de leurs significations. Une telle transformation linguistique se traduit, dans les textes, par la présence marquée des organes nécessaires à l'écriture et à la parole – la « main », le « doigt » et la « bouche ». L'appropriation « physique » du langage est toutefois envisagée comme une tâche difficile : « impréhensible à la déglutition. » (É. 95)

De fait, l'analogie entre corporalité, textualité et langage pose certains problèmes, le corps semble parfois inapte à traduire la pensée. L'« élaboration » du texte n'est d'abord qu'hésitations et « balbutiements ». « Le poignet », essentiel à l'écriture, est pourtant « malhabile » à transcrire les mots sur la page :

notre isolement
et encore d'interférences
le poignet
malhabile (É. 45)

Ce fragment exprime la possibilité d'« interférences » entre le sujet qui s'écrit et l'organe de l'écriture, comme si l'un était isolé de l'autre. L'articulation des mots n'est guère plus naturelle comme en témoigne ce passage qui traduit l'idée d'un travail exigeant et laborieux : « labeur liquide “dans la bouche / de pleine terre”. » Si on inverse les mots, les vers qu'Albiach emprunte à Claude Royet-Journoud forment la séquence suivante : « labeur liquide dans la bouche pleine de terre. » L'image produite par cette inversion est frappante. L'expression orale s'y voit fortement contrainte. « La terre », en obstruant la « bouche », prive le sujet de sa langue, de sa parole et de son souffle. La création d'un langage personnel apparaît alors comme une tâche difficile dont la rigueur se manifeste à travers le corps opprimé et menacé.

Le contexte dans lequel Claude Royet-Journoud place ces vers est différent, mais non moins évocateur. Sa poésie, comme celle d'Albiach, tente de délier le corps et l'écriture de toutes règles et de toutes déterminations afin de montrer que les conventions logiques, linguistiques et sociales sont arbitraires :

lettre
 dans la bouche
 de pleine terre
 à la limite de la visibilité¹⁸

À partir d'analogies sémantiques qui ressemblent fort à celles qu'on retrouve dans la poésie albiacienne, cette strophe établit une correspondance entre le langage, le corps et la représentation. La « terre » évoque le lieu d'origine, la vie, le renouveau. Aussi une « lettre » placée « dans la bouche / de pleine terre » se transforme-t-elle, ne produisant plus nécessairement un mot ou une image mentale bien définie. Elle détermine plutôt un mode de communication « à la limite de la visibilité. » La « bouche », devenue un véritable terreau, est le vecteur de la transformation linguistique qui s'opère. Comme l'écriture qui se modifie par le geste de la main, la langue se renouvelle dans la bouche. En agencant ainsi les mots pour formuler des images à la limite de l'intelligible, le poème perturbe radicalement le rapport qu'entretient le lecteur avec l'univers textuel, qui est généralement en lien étroit avec le monde extérieur. Le monde du poème rate le réel, mais trouve une langue. En cela, il constitue une forte critique de la mimésis.

De plus, cette manière d'investir le corps dans l'écriture rompt avec l'idée que la poésie découle d'une inspiration artistique. Selon une conception encore très répandue aujourd'hui, écrire, et à plus forte raison, écrire de la poésie relève du génie ou d'une mystérieuse dictée révélée. Des dispositions naturelles de l'esprit et des aptitudes innées à la création font de l'écrivain un être spécial qui n'a pas forcément à travailler pour exercer son art ou sa profession. Il a tout simplement du talent. De manière plus rationnelle, les poètes et les critiques considèrent l'écriture comme un travail conceptuel qui s'élabore à partir d'une interprétation personnelle du monde et d'une réflexion profonde sur l'art poétique (sur son histoire et sur ses formes). S'il est vrai que ces composantes jouent un rôle important dans l'entreprise albiacienne, il semble aussi qu'une autre façon de concevoir l'écriture soit en jeu. Dans les poèmes étudiés, le monde est réinterprété à partir d'une activité sensorielle, comme si tout prenait d'abord forme dans la relation du corps avec ce qui l'entoure. Les exemples précédents montrent

¹⁸ Claude Royet-Jounoud, *op. cit.*, p. 50. Dans le recueil, la strophe est répétée sur deux pages successives comme si l'auteur avait voulu lui donner une importance particulière.

clairement que le corps rend possible et l'écriture et la parole. Si le physique devient le vecteur de la pensée et, par là, le moyen d'exprimer la subjectivité, c'est qu'il est désormais pensé comme l'élément premier. Le corps lui-même, en tant que force motrice, détermine le sujet. L'écriture ne résulte donc pas d'un souffle créateur, mais d'un travail qui implique le corps de l'écrivain et l'éprouve autant, sinon plus, que ses facultés intellectuelles.

Pourtant, historiquement, l'invention du corps dans la pensée occidentale répond à un triple retranchement que David Le Breton résume ainsi :

l'homme est coupé de lui-même (distinction entre homme et corps, âme-corps, esprit-corps, etc.), coupé des autres (passage d'une structure sociale de type communautaire à une structure de type individualiste), coupé de l'univers (les savoirs de la chair ne puisent plus à une homologie cosmos-homme, ils deviennent singuliers, propres seulement à la définition intrinsèque du corps)¹⁹.

Complètement opposé à cette définition, le corps qui se profile dans les poèmes retrouve ses multiples fondements. Il n'est ni une barrière ni un facteur d'individuation. Il est plutôt une membrane poreuse, « un trait d'union » (É. 31), qui lie les divers éléments du poème. En ce sens, il n'est pas étonnant qu'il soit représenté par ses articulations : la « jointure », les « genoux », le « poignet », par leur fonction biologique – l'assemblage et l'articulation des membres – symbolise le rôle du corps dans l'écriture : son « caractère de jointure ». (É. 68) En effet, la corporalité est une constituante si importante de l'œuvre albiacienne qu'elle participe à son organisation.

Dans le même ordre d'idées, l'utilisation du mot « langue » est encore plus signifiante. Soit les différentes définitions qu'en donne *Le Petit Robert* : « Organe charnu, musculeux, allongé et mobile, situé dans la bouche ; ce corps charnu en tant qu'organe de la parole ; système d'expression et de communication commun à un groupe social ; système d'expression potentiel opposé au discours qui en est la réalisation ». On constate, d'un côté, que la « langue » désigne une partie du corps très intime (elle prolonge les baisers amoureux, elle goûte les saveurs, elle rend possible la prononciation des différents phonèmes et l'articulation des mots) et, de l'autre, qu'elle fait référence au code linguistique propre à un groupe, code régi par une série de règles

¹⁹ David Le Breton, « Savoir sur l'homme, savoir sur l'organisme », dans *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige, 2005, p. 186.

(celui-là même que la poésie albiacienne transforme à coups d'ellipses et de permutations). Ainsi, par ses nombreuses définitions, la « langue » produit une interaction dynamique entre les différentes sphères du texte : le langage, le corps, les sens, la sensualité. Cela démontre que le physique n'est pas un obstacle à la connaissance du monde, mais que, bien au contraire, il en est l'élément clé, le seul passage possible vers lui.

Le savoir du corps

Plusieurs passages, dont celui-ci, créent un parallèle explicite entre le corps et le savoir :

le corps qui prend
de savoir
les poses

élucidation (É. 29)

Ces vers suggèrent la possibilité d'un mouvement par lequel le corps se mettrait en position « de savoir ». Le terme « savoir » perd en quelque sorte son sens premier. Il est reconsidéré à partir du corps qui en prend « les poses ». Alors que la logique l'associe à une faculté de l'esprit²⁰, il devient dans l'exemple une attitude. L'« élucidation », en décalage par rapport au reste de la strophe, est relative à cette nouvelle posture du corps. Mieux : elle semble advenir précisément grâce au mouvement physique. Ce fragment montre de manière évidente que le corps possède un savoir. Mais de quelles connaissances est-il porteur et comment les textes les exposent-ils ?

Sur le plan thématique, l'écriture d'Albiach repose sur un amalgame de connaissances personnelles (langues étrangères, histoire littéraire, langage mathématique), de lectures (ce dont témoignent les intertextes) et d'expériences vécues (souvent masquées par la forme des poèmes, mais tout de même perceptibles). Ce savoir et ce vécu s'emmagasinent dans le corps qui en conserve la mémoire (« fleur engrangée dans les racines / rampantes, *Fl.* 13). Chaque souvenir marque l'individu, l'augmente et

²⁰ Quelles que soient les définitions du verbe « savoir » auxquelles on se réfère, toutes renvoient à l'esprit – avoir présent à l'esprit ; avoir conscience de tel acte, de tel sentiment ; connaître ; être en mesure d'exécuter une tâche grâce à des connaissances théoriques, etc. Or, ce n'est plus le cas chez Albiach. Le savoir devient un état du corps et non de l'esprit.

le transforme. Puisque le corps se constitue à partir des expériences antérieures, il porte en lui – sur lui – les traces du passé. Il devient non seulement le contenant du savoir, mais son contenu. L'image récurrente de la cicatrice – « à netteté des cicatrice », « certaines cicatrices se ferment », « forment telles cicatrices » (*Fl.* 6-11, *É.* 41) – est en cela très importante. Les cicatrices laissent sur le corps l'empreinte des blessures antérieures, vestiges d'un passé douloureux que restitue cette marque corporelle. Par conséquent, le « corps-mémoire » contient la somme des expériences subjectives et détient un savoir non plus théorique, mais charnel et pulsionnel.

Dans les poèmes, la mémoire est étrangement liée à la notion de « nombre » qui est centrale chez Albiach. L'importance du nombre est d'abord perceptible à travers l'aspect matériel des textes – les divisions chiffrées qui séparent le recueil *État* en sont un exemple – et à travers le texte lui-même qui multiplie les chiffres, dans le langage – « un seul profil » (*Fl.* 9), « leur présent deux dimensions / l'éternité quatre » (*É.* 13), « trois termes oppositaires » (*É.* 89), « deux termes en linéaires » – et dans le discours :

Car s'il est un thème qu'il soit dit
cette intrusion de chiffre
non pas naturelle davantage
que sa disparition (É. 17)

Cette strophe, qui constitue un métadiscours, montre le caractère intuitif du « chiffre » qui s'introduit dans le poème. Sans doute peut-il agir à titre de « thème », mais il est surtout un élément arbitraire, codé, qui assume un rôle organisateur dans cet étrange univers poétique. Le nombre est une donnée inscrite dans le corps, déterminante, parce qu'elle influence l'écriture. En effet, si les choix esthétiques et formels défont les règles d'une syntaxe apprise, le texte semble trouver une nouvelle cohérence à travers « les chiffres de savoir corporel²¹ » :

C'est une logique
et le corps

EXERCICE :

(les chiffres de corps)
impératifs²²

²¹ Anne-Marie Albiach, « La nudité comme apparat », dans *Mezza Voce*, Paris, Flammarion, 1984, p. 130.

²² Anne-Marie Albiach, « H II » *linéaires*, dans *Mezza Voce*, Paris, Flammarion, 1984, p. 76.

L'organisation spatiale de ce fragment suggère une relation de cause à effet que confirme la présence des deux-points : la « logique » et le « corps » sont les prémisses d'un « EXERCICE » grâce auquel les « chiffres » imprègnent le corps. Il n'est d'ailleurs pas indifférent que le terme « EXERCICE » se réfère aussi bien à la logique – les exercices de mathématiques renforcent les aptitudes intellectuelles – qu'au physique – l'entraînement et le sport endurent le corps. Dans le contexte poétique, il devient le symbole de l'écriture qui relève d'un exercice à la fois mental et corporel. Le « corps » se rapporte ici non seulement à l'organisme humain, mais au texte lui-même, qui, dans sa matérialité, est perçu comme un corps.

L'« espace graphique » se présente comme une énigme (le terme titre la première partie du recueil *État* et est constamment répété dans les poèmes) que les références mathématiques et géométriques complexifient. Pour le lecteur, « l'intrusion de chiffres » est déstabilisante : certains poèmes s'apparentent véritablement à un problème à résoudre. Pourtant, le nombre n'est pas étranger à la poésie française. Jusqu'à récemment²³, toute forme poétique s'écrivait en fonction du système métrique. Les règles de la versification répondaient à un calcul précis de syllabes et à une alternance spécifique des rimes. Bien qu'étrange, ce système est si familier au lecteur de poésie que celui-ci n'interroge guère son bien-fondé et sa logique. Les règles lui sont naturelles. Il reconnaît intuitivement (au son) la césure d'un vers qui en marque la cadence. Aussi éloignés de cette tradition que puissent l'être les vers d'Albiach, certains, comme ceux-ci, laissent résonner l'alexandrin : « depuis des millénaires / la terre revient à nous » (*Fl.* 12) ; « de son apparence / alors qu'il disparaîtrait²⁴ ». Ces exemples témoignent d'un dialogue entre cette écriture poétique et la tradition de la métrique française. Or, de ce « mode d'organisation spécifique, autonome et historiquement constitué²⁵ », elle conserve uniquement le « nombre », qui organise les poèmes de manière empirique et non plus systématique. Albiach explique que « la notion de nombre est un peu magique » pour elle :

²³ « Autour de 1870, écrit Jacques Roubaud, le processus de “changement de forme” de la métrique française traditionnelle, [...] jusque là assez régulier, rencontre une *catastrophe*. Ensuite commence une période “tourbillonnaire” destinée à se prolonger très avant dans le XX^e siècle. Nous y sommes peut-être encore. » Cf. *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états du vers français*, Paris, Éditions Ramsay, 1988, p. 19.

²⁴ Anne-Marie Albiach, *CÉSURE : le corps*, dans *Mezza Voce*, Paris, Flammarion, 1984, p. 117.

²⁵ Jacques Roubaud, *op. cit.*, p. 12.

Dans sa potentialité, le nombre comporte une *réverbération initiatique*. En fait, il relève de ce qu'on pourrait appeler peut-être « l'inspiration » – c'est-à-dire un terme qui me dépasserait, mais que je me vois obligée d'utiliser. Le nombre serait une partie du corps écrit, une partie donc du discours²⁶.

Magique, peut-être. Plus rationnellement cependant, il est possible de voir dans la présence des nombres, un reste de tradition, si fortement ancré dans le corps, dans la voix et dans le souffle, qu'il persiste à s'immiscer dans le poème, comme instinctivement. Le vers français est un savoir, une mémoire inscrite dans le corps. Même s'il n'a plus cours, il résonne encore dans les formes poétiques qui lui sont les plus étrangères, dans ce que Jacques Roubaud qualifie de « silence luxueux » : un « silence de papier mental [qui] achève la séparation d'avec la définition minimale du vers, *unité identifiable de lignes pour l'œil et l'oreille*²⁷. »

Même en abordant le texte sur le plan formel, on constate la prééminence du corps, non seulement comme vecteur de l'écriture, mais comme récepteur du texte écrit. La méthode albiacienne ébranle les certitudes du lecteur et le force à reprendre contact avec ses sens au lieu de se laisser guider par des réflexes et des automatismes. L'univers spatial du poème, la typographie, les déplacements, les décalages, les blancs sont de nouveaux modes d'expression qui requièrent une perception sensorielle (visuelle et auditive) différente. La mise en scène place le corps au cœur de toute expérience cognitive, l'écriture et la parole aussi bien que la lecture. L'étrangeté de cette poésie heurte la mémoire du lecteur. Elle déjoue le cheminement de sa pensée et provoque violemment un désir de compréhension. Les rapprochements sémantiques inattendus, mis en évidence par la disposition des unités textuelles dans l'espace, entraînent de nouvelles cohérences et incitent le lecteur à établir des liens en fonction de sa propre expérience sensible. Ainsi, le corps apparaît chez Albiach comme un élément nécessaire à toute forme d'expression, de communication et de compréhension.

Un mouvement mimétique

Dans les exemples précédents, le corps apparaissait concrètement ; les membres ou les organes agissaient dans un contexte donné et permettaient d'approcher le réel

²⁶ H. Deluy et J. Guglielmi, *loc. cit.*, p. 18.

²⁷ Jacques Roubaud, *op. cit.*, p. 187. L'auteur souligne.

autrement. De manière beaucoup plus abstraite, le corps se présente ailleurs comme une forme malléable, qui se plie aux mouvements de l'écriture. L'organisation spatiale des textes produit un effet singulier sur l'inscription du corps dans l'espace, comme si la page elle-même créait un pont entre la corporalité et la textualité. Hugues Marchal explique qu'il s'agit là d'une caractéristique propre de la poésie contemporaine :

Le poème s'offre à une lecture indiciaire qui implique une saisie de l'œuvre où ni le sens langagier, fondé sur l'arbitraire du signe, ni une figuration mimétique n'entre en compte. Appel à reconstitution, la page fonctionne, en tant que représentation visuelle de l'activité même de l'écriture et dans cette autoreprésentation, comme la preuve d'un corps ou mieux, de son épreuve²⁸.

Cette observation décrit particulièrement bien ce qui se passe chez Albiach. Les dislocations, les césures et les espacements créent une tension entre les unités textuelles et les blancs, tension qui se répercute sur l'ensemble du discours. Le corps cède à la fragmentation du texte dont il suit la « trajectoire²⁹ ». Les rapprochements et les écarts engendrés par la disposition des mots sur la page donnent l'impression d'un mouvement descendant, d'une chute, dans laquelle le corps est entraîné :

- la chute en arête n'existe que dans
- il je crains / tombe avec la terre
- l'équilibre / que seul révèle ce point / il sombre
(É. 17, 35, 51)

Ces fragments montrent un corps instable, en perte de verticalité. Sur la page du recueil, le premier vers est suivi d'un grand espace blanc, lequel semble engloutir ou absorber le corps dans sa chute, accomplissant ainsi la menace de disparition. Les deux vers suivants forment une nouvelle position d'énonciation : le sujet (« je ») regarde l'autre « tombe[r] avec la terre », comme s'il était emporté par son mouvement de révolution. Le segment « il je crains » peut être lu comme une incise (le sujet exprimerait ce qu'il voit à une tierce présence), ou encore, comme l'indice du dédoublement du sujet. Cet exemple montre que l'espace du poème devient un lieu de rencontre avec soi et avec l'autre. Dans le dernier groupe de vers, le sujet, incapable de trouver un « point »

²⁸ Hugues Marchal, *op. cit.*, p. 245.

²⁹ Dans l'œuvre d'Albiach, la trajectoire est ce qui permet d'accéder à un autre état des choses : « la trajectoire est la matière autre ». (É. 36) Il est intéressant de constater que la progression est marquée par la forme courbe et non par la ligne droite, ce qui semble mettre en cause la notion de temporalité.

d'équilibre, « sombre », il s'anéantit dans « l'abîme » (le terme surgit à la page suivante). Sa chute, programmée par la division de l'espace, exprime sa vulnérabilité : « Cette vulnérabilité d'une manière d'être³⁰ ». Elle symbolise aussi une perte de contrôle.

Par terre, le corps est en proie à différents obstacles, à différentes présences qui le menacent et le violentent. La menace se matérialise à travers la blessure. Le corps est entaillé, ouvert par de profondes « déchirures », « échancrures », « fissures », « flagellations », « amputations ». Ces blessures font du corps non seulement une mémoire individuelle (p. 67), mais une mémoire collective. Il s'agit d'un corps historique dont les sutures et les cicatrices rappellent à la mémoire les violences, les meurtrissures subies par des millions de corps durant le XX^e siècle. Pour le lecteur, de telles agressions sont surprenantes, dérangeantes même, d'autant plus que le corps est également en proie à ses désirs, à ses « actives aspirations ». (É. 101) Les poèmes développent ainsi une tension forte entre la chute du corps et son élan. C'est en cela qu'il est possible de parler de mimétisme ou de simultanéité entre la textualité et la corporalité. Les mutilations du corps pourraient correspondre aux fractures linguistiques. Les phrases disloquées par des espaces blancs plus ou moins vastes exprimeraient, au même titre que les blessures du corps, la rupture. Tout le travail d'Albiach prend forme dans cet aller-retour paradoxal entre la proximité et la distance, entre l'union et la disjonction. Le langage comme le corps se réinventent dans l'espace défini par les contours de la page. « Car, pour employer l'expression de Françoise De Larocque, le texte n'a pas d'en-soi. Il n'existe que dans la confrontation du corps et de la page. Tout se joue à la surface, là où le corps rejoint le papier. [...] Le corps est à l'image du livre ou inversement³¹. »

La page permettrait donc d'atteindre un nouvel équilibre, une certaine stabilité. En délimitant le lieu où s'organisent les mots, elle assure la cohésion du texte. Dès lors, elle n'est plus considérée comme un simple matériau invisible et accessoire, mais

³⁰ Anne-Marie Albiach, « H II » *linéaires*, Mezza Voce, Paris, Flammarion, 1984, p. 82.

³¹ Françoise De Larocque, « La traversée du miroir. À propos d'Objet », *Action poétique*, n° 74 (juin 1978), p. 42.

comme une partie intégrante de l'œuvre. Elle encadre le texte et, en tant que support, recrée une sorte d'unité même si le poème est éclaté, divisé par une syntaxe lacunaire :

une fraction

l'unité

en évidence

situé comme

au bord de la division

l'Espace étant la totalité (É. 65)

Ces fragments – qui constituent une page complète du recueil *État* – témoignent du rôle assumé par la page dans le texte albiacien. Puisque les vers, fractionnés, déconstruisent l'unité grammaticale, l'« *Espace* » sauve le poème de la division. L'équivalence posée entre l'« *Espace* » et la « totalité » invite le lecteur à considérer cet espace comme celui de la page : une surface plane où se succèdent les mots et les blancs dans un ordre que seule l'auteure détermine. La position centrale de ce « poème » dans le recueil (il inaugure la seconde partie d'*État*), sa cohérence et sa disposition exemplaire en font un métadiscours. Il tend à montrer que l'espace de la page structure l'ensemble des fragments, en apparence dispersés de façon aléatoire, et qu'elle constitue une nouvelle forme d'unité poétique.

Sur le plan sémantique, le passage est particulièrement loquace. Par l'alternance de termes contradictoires comme « fraction » et « unité », « division » et « totalité », il donne un très bon exemple de la relation ambiguë qui se développe entre l'union et la division. L'univers textuel rassemble ces oppositions à la surface de la page pour mettre en évidence son rôle de structuration. Utiliser l'« *espace* » pour désigner la « totalité » est significatif, car le terme concentre la dualité du poème en désignant, d'une part, une étendue, une surface pleine (celle de la page par exemple) et, d'autre part, un écart, une distance, un vide (dans le contexte, les blancs typographiques). L'emploi de ce vocable rend poreuse la frontière entre jonction et disjonction. Dans l'exemple, « *Espace* » est graphiquement divisé par l'accentuation de la lettre « *E* », mise en italique et en

majuscule exactement comme dans le titre du recueil, « État ». Ainsi calligraphié, le mot devient étrange, imprononçable. La rupture fait apparaître le terme anglais *space*, montrant à quel point les limites du langage sont elles aussi arbitraires : le mot français incorpore l'anglais, le rend invisible. C'est la séparation graphique qui le révèle. La disjonction créée par l'italique transforme le mot en lui donnant une nouvelle résonance : *E/space, a space*. Les différentes prononciations possibles impliquent la voix dans le poème et, par là, y introduisent le corps.

La représentation thématique de la voix, du souffle et de la respiration marque une présence physique dans le poème. Le corps, tel un acteur, prend place dans l'espace même s'il n'y paraît pas concrètement. Il occupe un volume, car la page n'est pas qu'une surface plane : « Les lignes et les surfaces [qu'elles composent], supposons-les en mouvement, forment volume. La page [...] est une scène, elle est dotée d'une profondeur³². » Dans le chapitre précédent, la page se comparait à une scène où les mots s'organisent de façon spectaculaire³³. Ici, elle devient le théâtre où les corps se confrontent, soumis aux tensions de l'écriture. Elle est « cette nouvelle ouverture d'un lieu ». (*É.* 89)

D'ailleurs, les lieux ont une grande importance dans cette œuvre. Par leur nature, ils programment les relations complexes qui se développent entre les individus. Comme l'explique Marc-André Brouillette, « l'univers spatial, qui renvoie constamment aux rapports sensibles que l'individu entretient avec son environnement, apparaît souvent par la représentation d'un lieu clos (la chambre, le théâtre, etc.) où le sujet doit faire face à la douleur et à l'autre³⁴ [...] » Cette observation faite à propos du recueil *Mezza Voce* est juste et perspicace, or, pour qu'elle puisse s'appliquer aux premiers textes d'Albiach, il est nécessaire de la nuancer : soit les lieux sont fermés, créant ainsi une ambiance chaude et lourde – « espace alourdit à noir » – soit ils sont démesurément vastes et font naître un étrange sentiment d'angoisse – « l'espace », « le lieu », « l'abîme », « la terre », le « lieu de non-terre ». À partir d'*État*, tout se passe comme si le texte, fragmenté, ne pouvait plus désigner des lieux tangibles et habitables pour le sujet. Les

³² Jean-Marie Gleize, *Le théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*. Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1995, p. 94.

³³ Voir premier chapitre, p. 35.

³⁴ Marc-André Brouillette, *op. cit.*, p. 94.

lieux se caractérisent par leur infinitude et traduisent l'éclatement du réel, la « désintégration », l'« anéantissement ». (É. 68, 73)

Si de tels lieux président à la rencontre des corps, il n'est pas étonnant de les voir osciller entre une intime proximité et une distance tendue, comme s'ils accompagnaient les déplacements des mots sur la page. En effet, le mouvement du sujet vers un autre, qu'il désire et qu'il craint tout à la fois, se réalise toujours dans un entre-deux qui va du plaisir à la douleur, de la fusion à la séparation. Plusieurs rapprochements sémantiques inattendus témoignent des relations problématiques qui s'orchestrent dans ce théâtre, en voici trois exemples :

- aspiration leurs blessures (*Fl.* 7)
- jeu, échancre (*Fl.* 7)
- distances étreintes (É. 89)

Au désir, à la légèreté et à la détente se mêlent ici la souffrance et la rupture. Ces vers montrent qu'une forme d'union peut survenir malgré la blessure ou peut-être même par elle, à preuve l'emploi de l'adjectif possessif « leurs » qui réunit chaque individualité dans le partage des « blessures ». Le « jeu » auquel se livre les protagonistes n'est ni ludique ni naïf. Ils sont eux-mêmes en jeu, soumis aux pulsions contradictoires qui les habitent. Les poèmes créent un parallèle déstabilisant entre la sensualité et la violence : « Un jeu, cruel, s'effectue entre le langage et le corps, l'écriture et le désir, comme une *dévoration*³⁵. »

Un érotisme violent

Le premier poème de *Flammigère* est représentatif de la manière dont la sexualité et la violence se conjuguent dans le discours :

simultanéité charnelle
 point d'espace où se confrontent
 nos futurs assimilables
 et la jointure mâle qui nous unit
 l'un à l'autre
 dans " l'énigme chaleureuse de la langue "
 cet envers du réel
 où

³⁵ H. Deluy et J. Guglielmi, *loc. cit.*, p. 16.

Ortie femelle

la stérilité pince l'entraille verte
à immobile
à impavide
à netteté des cicatrices
et mort renouvelée des lames
couteaux inhérents dans leur lumière (Fl. 6)

Il se dégage des premiers vers une ambiance sensuelle et « chaleureuse », propice au rapprochement physique. D'entrée de jeu, l'expression « simultanéité charnelle » évoque la relation sexuelle en suggérant le mouvement simultané des corps « uni[s] l'un à l'autre ». La deuxième strophe produit toutefois une atmosphère différente, plus froide, plus tendue – l'accumulation des termes « pince », « cicatrices », « mort », « lames » et « couteaux » implique une agression du corps qui est étonnante dans ce contexte sensuel – alors qu'étrangement, elle mène à la jouissance. La force de la passion s'y manifeste clairement grâce au rythme nerveux et irrégulier (engendré par les prépositions en début de vers – / à/ à/ à/ et) qui mime le mouvement frénétique des corps et la respiration haletante. L'étreinte atteint son paroxysme dans une image saisissante qui jaillit au dernier vers : « couteaux inhérents dans leur lumière. » Le lecteur comprend alors à rebours que rien n'oppose la sexualité et la violence qui se développent dans ce poème. Au contraire, les « couteaux » et la « lumière » sont joints dans une relation d'immanence et d'inclusion, renforcée dans l'exemple par la préposition « dans ». Les deux strophes s'organisent de manière à montrer que l'érotisme est inséparable de la violence. En cela, elles expriment également ce qui a déjà été observé à partir de la forme de l'écriture, soit : que l'union est indissociable de la disjonction.

Cette union charnelle n'a pas de sens en soi. Elle ne correspond ni à la conception romantique de la symbiose entre les amants ni à un impératif de procréation. Elle prend forme « dans “ l'énigme chaleureuse de la langue ” » et n'a de sens que celui que le langage lui confère. Seul organe physique concrètement nommé, la « langue » représente le corps dans sa matérialité et, en même temps, symbolise l'union des sexes dans le langage. En effet, cette « énigme chaleureuse » n'est pas sans rappeler l'incorporation du genre féminin au genre masculin dans l'emploi du pluriel. Cet usage

de la langue française dissimule la présence féminine dans le discours³⁶. Ici, au contraire, le « mâle » et la « femelle » sont bien distincts. La « jointure mâle », dont l'image évoque le sexe masculin, permet la jonction et l'articulation des corps. Elle réalise l'union dans ce qu'elle a de physique tandis que l'« Ortie femelle » se situe du côté de la langue. Dans « cet envers du réel », le féminin se manifesterait au détriment du masculin. Il n'est d'ailleurs pas indifférent que l'ortie soit une plante dioïque, c'est-à-dire que les fleurs mâles et femelles soient portées par des pieds ou des plants différents³⁷. L'expression « Ortie femelle » accentue ainsi la séparation entre les deux sexes. Elle esquive également tous les stéréotypes de la représentation féminine. L'« Ortie » s'oppose en tous points à la rose, symbole classique du féminin. Cette distinction des genres opérée par le langage conduit le lecteur à s'interroger sur la représentation du corps sexué et sur le résultat possible d'une telle union.

Dans l'extrait, les corps demeurent anonymes et indistincts. Aucune précision n'est donnée quant au sexe des protagonistes. La « jointure mâle » et l'« Ortie femelle » se rapportent bien entendu aux deux genres, mais le joint et la plante ne sont pas explicitement associés aux individus, au « nous ». Leur présence sert un autre but. Dans la langue, les adjectifs « mâle » et « femelle » ne représentent pas de manière équivalente la masculinité et la féminité. Ils ont des connotations très différentes. Le qualificatif « mâle » implique une idée de puissance, de fécondité et de virilité tandis que « femelle » est plutôt péjoratif lorsqu'il est employé pour désigner une femme. Si elles précisent le genre, les deux épithètes servent surtout, dans leur sens littéral, à qualifier la nature du système reproducteur des différents organismes vivants (humains, animaux, végétaux) : les organes mâles ont le pouvoir de féconder, les organes femelles,

³⁶ Cette interprétation s'explique aussi par la première strophe du poème, qui se lit comme suit : « la taille du sexe / dans l'indécision de genre / et les singularités du pluriel / nous demeure / à nous étrangers / assignés à cette blessure. » L'analyse réalisée dans le chapitre précédent a montré l'impossibilité d'organiser cette strophe de façon logique et grammaticale. (Voir premier chapitre, p. 17-18) Or, les trois premiers vers donnent à penser qu'une information, concernant le sexe, est masquée par « l'indécision du genre » et « les singularités du pluriel. » On remarque ensuite l'incohérence de l'accord du nom « étrangers » et du participe passé « assignés », qui devraient prendre la marque du féminin, selon leurs antécédents. Ces incongruités peuvent être lues comme la réalisation de l'union, de la fusion des genres « dans l'énigme chaleureuse de la langue. »

³⁷ Les informations concernant l'ortie ont été trouvées sur le site suivant :

<http://www.universnature.com/dossiers/ortie.html>. La page a été consultée le 22 août 2006.

celui de concevoir et de procréer. Ces adjectifs déterminent rétroactivement les corps féminin et masculin par leurs fonctions biologiques primaires. Ainsi, la définition sexuelle du corps qu'offre le poème rompt avec les artifices entourant l'image de l'homme et de la femme dans la société contemporaine. Ces corps ne sont ni beaux ni laids, ni forts ni faibles, ni soignés ni négligés, ils n'ont d'autres caractéristiques que leur sexe. Conséquence de cette représentation du corps, l'acte sexuel apparaît lui-même comme vital. Loin d'être essentiellement voué au plaisir, il permet un engendrement qui n'est cependant pas celui auquel on s'attendrait.

Le passage suivant succède aux deux strophes citées précédemment (l'ensemble forme une page). Il complète la séquence de manière surprenante en formulant une nouvelle conception de la procréation :

il se lève il se rabaisse
il se lève il se replie en noir tel en l'œuf d'une
plage chatoyante de chaleur
et lové au sable il renaît dans les fibres stériles de
l'androgynisme trinitaire (Fl. 6)

Le premier aspect intéressant à noter dans ce passage est le changement de la position d'énonciation, qui passe du « nous » au « il ». Le texte s'énonce d'abord à la première personne du pluriel, marquant ainsi la présence forte du sujet et son implication dans l'union : « point d'espace où se confrontent / nos futurs assimilables. » La deuxième strophe s'énonce objectivement (sans recourir aux pronoms personnels) et la dernière met le lecteur en présence de ce « il », pronom qui n'a apparemment aucun référent grammatical. Cette modification des modalités de l'énonciation donne l'impression que le sujet, d'abord impliqué dans l'action, est finalement relégué au rang d'observateur. La scène finale est envisagée d'un autre point de vue.

Le deuxième aspect auquel il faut prêter attention est la disposition du texte qui marque deux temporalités différentes. Les écarts qui séparent les premiers vers en de courtes unités textuelles créent un mouvement de va-et-vient rapide qui associe ce passage aux dernières secousses de la relation sexuelle. Les trois vers suivants, disposés de façon conventionnelle, ralentissent le rythme de la lecture et entraînent, dans le poème, un changement de tonalité.

Le troisième aspect, qui établit une cohérence sensible entre cette strophe et les précédentes, est le vocabulaire se référant à la reproduction : « stérilité », « entraille », « œuf », « fibres stériles. » Les termes « entraille » et « œuf » ont quelque chose de vieux, de dépassé et paraissent contrastants dans un texte aussi résolument moderne. Ils appartiennent au discours d'une autre époque, celle où les femmes étaient vouées à la reproduction, alors qu'au moment où Albiach écrit *Flammigère*, le progrès des techniques médicales « permet de faire reculer le pouvoir de la nature³⁸ ». Aussi les relations sémantiques qui se développent sont-elles ambiguës : il est question d'un engendrement, même si les organes de la gestation sont stériles (« la stérilité prince l'entraille verte »). En fait, le poème parle bien d'une possibilité de reproduction, mais en des termes si inhabituels qu'ils paraissent au premier abord irrecevables. Le sujet passe d'un espace noir, clos et restreint à « une plage chatoyante de chaleur », lieu ouvert, vaste et lumineux. La série de mouvements qu'il effectue se termine par un repli, par un retrait « en noir ». Puis, enroulé sur lui-même, « lové au sable », « il » se transforme en une créature irréaliste et fantasque : « l'androgynisme trinitaire ». Il évolue donc de la noirceur à la lumière, de l'un à trois. Que peut-on comprendre de cette étrange finale et que dit-elle du rôle de la sexualité chez Albiach ?

Le poème, qui va d'une relation charnelle marquée par la violence à un engendrement exceptionnel, donne à la sexualité une fonction singulière. L'accouplement ne vise pas ici la création d'un nouvel individu – la troisième strophe précise bien qu'il s'agit d'une renaissance (« il renaît ») et non d'une naissance – mais la transformation de chacun des partenaires en un individu plus complet. Tout se passe comme si le féminin et le masculin se fusionnaient pour engendrer cet être entier : « l'androgynisme trinitaire ». L'expression n'est évidemment pas fortuite. Elle emprunte l'image de la trinité, non pour en exploiter les aspects religieux et métaphysiques qui sont étrangers à l'œuvre albiacienne, mais pour en récupérer la symbolique. L'unité repose ainsi sur trois caractéristiques hétérogènes : le masculin, le féminin et

³⁸ La pilule contraceptive (découverte au début des années 1950, commercialisée aux États-Unis à partir de 1960 et légalisée, en France, en 1967) est alors largement distribuée et les luttes pour le droit à l'avortement s'organisent. À ce sujet, on consultera l'ouvrage de Sylvie Chaperon, *Les années Beauvoir*, et plus spécifiquement le chapitre intitulé « *Le Deuxième Sexe* ou le renouveau du féminisme » et « 1970, le 68 des femmes. »

l'androgynisme. Cette étrange combinaison laisse entendre que l'identité s'accomplirait dans l'union sexuelle comme si le rapprochement des corps donnait à chacun une nouvelle identité, bien que celle-ci soit composite et instable. L'androgynisme est un être double et hors norme, mais l'union, telle qu'elle est présentée dans le poème, dépasse la dualité homme-femme pour atteindre un seul individu, un seul sexe. La sexualité apporte à l'identité une dimension physique et primaire. En définitive, ces vers expriment le refus de considérer la sexualité comme accessoire (elle répond à un besoin du corps), le refus de considérer l'individu comme une forme pleine (chacun est multiple et composé d'éléments masculins et d'éléments féminins) et le refus d'adhérer aux contraintes de la représentation (la sexualité n'est ni exposée ni exhibée, elle est formulée à partir du langage).

Une sensualité objective ?

Cette manière de mettre en scène la sexualité refuse également toutes les formes de sentimentalisme. L'une des forces de cette écriture est de réussir à communiquer un propos riche en émotions, sans qu'il y ait toutefois d'effusion et d'épanchement. Pourtant, les relations complexes, d'attraction et de répulsion, de violence et de jouissance, qui se développent entre les êtres s'y prêteraient aisément. Si le travail formel est en partie responsable de l'impression d'impassibilité, l'inscription du corps dans les poèmes joue également un rôle déterminant dans cette construction en apparence objective. L'exemple qui suit montre comment l'écriture masque les émotions par un travail précis sur le vocabulaire :

quelle que soit l'équation
 résultante inhérente à
 l'énigme
 la chair rejoint le sang
 et s'y confond
 à la chaleur existe
 dans la précision de l'absence
 Espace alourdit à noir
 lenteur de caresse (Fl. 5)

Ce fragment crée un rapport singulier à l'érotisme par la manière dont il évoque le rapprochement des corps et par la représentation des corps eux-mêmes. L'union est le

résultat d'une étrange formule. L'« équation » et la « résultante³⁹ » sont deux termes qui appartiennent l'un au vocabulaire mathématique, l'autre au vocabulaire géométrique. Ils sont donc étroitement liés parce qu'ils évoquent, sur le plan sémantique, la logique, l'exactitude, la « précision » et parce qu'ils détonnent fortement dans un contexte sensuel, d'autant plus ici que la « résultante » relève de l' « énigme ». Ces mots mis ensemble posent un parallèle entre la raison et le mystère, comme si, au final, l'objectif était de montrer que l'union des corps n'est ni rationnelle ni explicable. Certaines conditions extérieures comme « la chaleur », la noirceur, la « lenteur » sont propices à leur rencontre, mais c'est la force de l'élan réciproque qui les pousse l'un vers l'autre : « la chair rejoint le sang / et s'y confond. » Les différentes définitions des termes « chair » et « sang » amplifient la lecture polysémique de ce vers. La « chair » désigne l'apparence extérieure du corps aussi bien que ses tissus intérieurs ; elle évoque les instincts, les sens, les besoins physiques et sexuels. Le sang focalise l'attention sur l'intérieur du corps et sur la vie organique. Il métaphorise tant la passion et la vigueur que la blessure et la mort. N'employer que ces termes pour décrire l'apparence du corps met l'accent sur sa matérialité et fait de la relation sexuelle une rencontre purement charnelle. Néanmoins par leur sens figuré, la « chair » et le « sang » traduisent le côté passionnel de cette union. Les particularités lexicales et les relations sémantiques qui en émergent montrent que ce ne sont pas les émotions qui président à la rencontre, mais la force des pulsions et des sensations.

Or, les émotions ne sont pas absentes, mais sous-jacentes à l'écriture, masquées par ses mécanismes. Les états d'âme contradictoires qui imprègnent le texte, quels qu'ils soient – crainte, angoisse, douleur, désir, plaisir –, se ressentent à travers le corps et s'expriment par lui. Ce sont les mouvements et les blessures du corps qui en témoignent, comme si les émotions seules, transmises par le biais des mots, ne pouvaient exprimer adéquatement ce qui est ressenti, vécu. Puisque toute l'expérience du sujet se vit à travers le corps, pourquoi les émotions s'exprimeraient-elles autrement que par lui ? Le corps, dans cette écriture, est fondamental et la représentation qui en est donnée – à la fois fragmentaire et pleine – traduit la variabilité du sujet et de son expérience sensible. De toute évidence, il n'est pas considéré comme l'enveloppe extérieure de l'âme.

³⁹ La résultante est la somme géométrique de deux ou plusieurs vecteur ou forces.

Plusieurs exemples déconstruisent la dualité entre l'intériorité et l'extériorité en montrant qu'à l'intérieur du corps se trouve encore du corps, c'est-à-dire des « muscles », du « sang », des « veines », de la « chair », des « entrailles », etc. Le corps n'est pas le lieu de la subjectivité puisqu'il compose lui-même cette subjectivité grâce à ses expériences multiples et conflictuelles. Pour Albiach, le corps et le sujet ne forment qu'un, mais c'est le premier qui prime sur le second et qui l'implique.

L'importance accordée dans cette œuvre au corps par rapport aux sentiments déconstruit le cliché selon lequel la poésie féminine est essentiellement sensible et spontanée⁴⁰. L'exemple d'une telle écriture montre comment le formalisme peut cohabiter avec une certaine forme de lyrisme. En mettant en scène des corps vivants et agissants, guidés par leurs instincts et par leurs pulsions contradictoires, Albiach crée un univers poétique où l'expérience vécue s'affirme malgré l'exigence formelle. Cet univers n'est cependant pas le miroir du réel puisque l'auteure refuse les règles de la représentation et de la logique tant dans sa manière d'organiser le discours que dans sa manière de disposer le texte sur la page.

Sa recherche trouve quelques échos chez d'autres femmes poètes qui, durant la même période, expriment les émotions à travers la représentation concrète du corps. Les deux exemples suivants – l'un de la surréaliste Joyce Mansour, l'autre de Danielle Collobert – situent les corps dans une relation charnelle qui donne lieu à l'expression de différentes sensations :

Entre tes doigts
Ma bouche
Entre tes dents
Mes yeux
Dans mon ventre
Ton rythme féroce
Me pèle le corps

⁴⁰ Ce lieu commun a toujours accompagné la littérature des femmes et servi à discréditer leur production. Il s'est affaibli tout au long du XX^e siècle devant le nombre grandissant d'œuvres écrites par des femmes, mais il est encore très répandu dans l'univers poétique des années 1970. Pour plusieurs, la poésie demeure le haut lieu de l'art littéraire, le lieu de légitimation et de consécration, c'est pourquoi il est si difficile pour les femmes d'intégrer ce circuit restreint et de s'y faire respecter. Leur poésie est tolérée « à condition de garder un parfum d'*amateurisme* ». Cf. Marcelle Marini, « La place des femmes dans la production culturelle. L'exemple de la France », dans *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, t. V, p. 418.

De sensations crues⁴¹

bras passés sur l'épaule – rencontres des flans –
 appuie de la tête – amène face l'autre corps –
 rencontre du ventre – comme si nu déjà – accepté

plongée au corps
 se désarme
 détache ses nerfs – ou tremble
 succession invisible d'états vibrants⁴² [...]

Ces deux poèmes, même s'ils présentent un aspect différent de ceux analysés précédemment et même s'ils développent un autre rapport au langage, se ressemblent, de façon frappante, sur un point précis. Chacun fait surgir les sensations par le mouvement du corps.

Chez Joyce Mansour, l'agencement étrange des quatre premiers vers donne une impression de violence. La « bouche » saisie par les « doigts » et les « yeux » coincés entre les « dents » supposent un corps agressé, soumis. La férocité du « rythme » confirme cette impression en faisant de la relation sexuelle un acte cruel, presque animal, qui unit un dominant (représenté par la 2^e personne du singulier) et un dominé (représenté par la 1^{re} personne du singulier). L'emploi du verbe « peler » produit une image forte, comme si la peau se desquamait sous l'impact d'un mouvement frénétique. Les « sensations crues » qui résultent de cette agression du corps décrivent à la fois un état physique et psychologique. En effet, la sensation, immédiate, est perçue par les sens et ressentie par le sujet. Le terme permet donc la médiation des dimensions corporelle et affective.

Chez Danielle Collobert, les parties du corps font l'objet d'une mise en scène détaillée. Les mouvements se succèdent avec précision dans une langue elliptique qui omet pronoms et déterminants, mettant ainsi l'accent sur les actions posées et sur la « rencontre » qui en découle. L'expression « plongée au corps » donne à penser que le sujet s'incorpore à l'autre par un mouvement impulsif, rapide. Les verbes « se désarmer » et « détacher », employés successivement, produisent un effet de

⁴¹ Joyce Mansour, *Cris* (1953), dans *Prose & Poésie*, Paris, Actes Sud, 1991, p. 324.

⁴² Danielle Collobert, *op. cit.*, p. 82-83.

relâchement et de détente. Le sujet s'abandonne à l'autre. Mais cet état de relaxation se mêle à un sentiment de crainte ou d'appréhension, ce qu'indiquent les tremblements, « détache ses nerfs – ou tremble », à moins qu'ils ne soient associés au plaisir sexuel. Le dernier vers admet les deux lectures et même les combine. Cette « succession invisible d'états vibrants » renvoie aussi bien à l'alternance d'émotions vives qu'aux contractions musculaires qui accompagnent l'orgasme.

Les trois fragments analysés, celui d'Albiach d'abord, puis ceux de Mansour et de Collobert, confirment que, malgré un travail sur la forme et sur la langue du poème, il n'existe pas de construction objective. La rencontre charnelle s'accompagne de sensations physiques, lesquelles ont un effet sur l'affectivité et sur l'émotivité des individus impliqués. Cependant, la manière d'exprimer ces états affectifs est tout à fait neuve et intéressante. Chez ces trois femmes poètes, la sexualité ne mène pas à l'expression de sentiments amoureux et passionnés. Les épanchements ne sont plus de mise⁴³. La notion de couple est également critiquée. Mansour, plus âgée que ses pairs, met en scène un rapport de force entre les partenaires, voyant ainsi d'un œil critique la domination de l'homme sur la femme. Pour Albiach et Collobert, qui appartiennent à la même génération (l'une née en 1937, l'autre en 1940), la question se pose différemment. L'union, bien qu'elle soit conflictuelle, crée une égalité entre les partenaires qui sont tous les deux exposés à la menace de disjonction. Il existe, entre eux, un accord sensoriel, une même vibration. À travers ce mélange d'émotions et de perceptions, qui oscillent du désir à la peur, du plaisir à la douleur, s'invente un autre rapport à l'érotisme : plus libre, non déterminé par les contraintes sociales et les valeurs judéo-chrétiennes, et en même temps plus risqué. L'absence de règles plonge chaque individu dans l'inconnu ; il se risque alors à vivre une expérience sensorielle inattendue.

Cette nouvelle manière de traiter de la sensualité et de l'érotisme rompt avec les clichés et les lieux communs qui entourent la poésie des femmes. Il n'y a aucune place ici pour le sentimentalisme et les emportements. La position d'énonciation neutre produit un effet de distanciation, surtout chez Albiach et Collobert où l'absence de la

⁴³ Ceci est d'autant plus frappant que durant la même période les chansons mièvres et sentimentales interprétées par des chanteuses comme Dalida, Mireille Mathieu, Michèle Torr et consorts occupent le sommet des palmarès en France.

première personne (je) engendre un détachement, un écart entre l'action et la description qui en est donnée. Il est intéressant que cette forme d'écriture survienne à une époque où les femmes entreprennent leur plus grande tentative de libération. Durant les années 1970, les féministes dénoncent une sexualité au service du seul plaisir masculin et ces revendications résonnent dans la manière dont Albiach et Collobert décrivent l'acte sexuel. Faire l'amour n'est pas qu'une activité masculine où la femme est transformée en objet de consommation ou en machine de procréation⁴⁴. Faire l'amour est un acte physique qui implique deux individus équivalents. Le choix de mettre le physique à l'avant-scène témoigne d'une nouvelle appropriation du corps et permet de repenser l'histoire de l'image en sortant du cadre et des concepts traditionnels. Cette idée traverse non seulement la création poétique, mais un large volet de la création artistique. Pour Anne Higonnet, spécialiste de l'histoire de l'art,

le problème le plus épineux que soulève la représentation des femmes par elle-même est celui du corps. Prises entre le désir de célébrer sa beauté et la crainte de présenter l'individu comme objet sexuel, les femmes artistes cherchent, depuis les années 1970, de nouvelles voies pour traiter ce sujet si lourd de connotations culturelles. Une de ces voies est d'éviter de représenter le corps directement mais d'en exprimer les énergies⁴⁵.

Ce principe a donné lieu à des œuvres comme celle d'Ana Mendieta⁴⁶ qui, au moyen d'éléments comme la terre, le feu, l'eau, les arbres, les végétaux, a transformé l'image du corps féminin pour en faire un corps symbolique fusionné à l'espace naturel qui le reçoit. À partir des moyens qui s'offrent à l'écrivain, Albiach refuse, elle aussi, de donner une image réaliste du corps. Par une action combinée sur la langue, la linéarité et la représentation, elle exprime l'énergie sensuelle du corps, une énergie qui a aussi quelque chose de profond, d'originel. Les corps qui apparaissent dans les poèmes sont pulsionnels, instinctifs et ne sont soumis à aucune règle de socialisation.

Synthèse

⁴⁴ Cf. Sylvie Chaperon, *Op. cit.*, p. 372.

⁴⁵ Anne Higonnet, « Femmes, images et représentation », dans *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, t. V, p. 499.

⁴⁶ On trouvera des informations intéressantes concernant l'œuvre d'Ana Mendieta et un exemple de son travail à l'adresse électronique suivante : <http://www.artistes-en-dialogue.org/meangb.htm>. Cette page a été consultée le 29 août 2006.

En définitive, le corps est un élément fondamental de la poétique albiacienne. Les poèmes profilent un corps disjoint, tout en esquives et en ellipses, qui ne cherche pas à reproduire l'image réelle du corps, mais à énergiser une écriture fragmentaire et changeante, sans cesse en mouvement. Le corps se matérialise par ses gestes, par ses déplacements, par sa « trajectoire » qui le pousse vers un « autre », avec lequel il établit une relation ambiguë, à la fois dure et sensuelle. Cette inscription du corps dans le texte comporte une critique à l'égard des formes de représentation habituelles, qui en font un instrument ou un faire-valoir. L'écriture albiacienne refuse toute forme d'exploitation du corps et, par là, cherche à rompre avec les exigences qui entourent les soins du corps dans une société où la valeur de l'individu se juge à l'image qu'il projette.

En effet, au cours des années 1960-1970, l'explosion des marchés internationaux et la montée en force du capitalisme oligopolistique contribuent à l'émergence de sociétés fondées sur la consommation de biens. La publicité, les médias, le progrès des techniques médicales et chirurgicales, les cosmétiques et la mode donnent au corps une visibilité et une importance qu'il n'avait encore jamais eues. « Sa redécouverte, commente Baudrillard, après une ère millénaire de puritanisme, sous le signe de la libération physique et sexuelle, sa toute-présence (et spécifiquement du corps féminin) dans la culture de masse, témoigne aujourd'hui que le corps est devenu *objet de salut*. Il s'est littéralement substitué à l'âme dans cette fonction morale et idéologique⁴⁷. » Le corps doit être travaillé, modelé, sculpté, éternellement jeune et en santé, pour répondre aux exigences de la société. À l'opposé, l'étrange représentation qu'en donne la poésie albiacienne s'inscrit contre tous les discours qui font du corps un objet de consommation. S'il ne devient pas pour autant un « *objet de salut* » au sens où l'entend Jean Baudrillard, il permet, par la mise en question qui en est faite, de dénoncer « le discours totalisant » et de déconstruire « les apriorismes et les idées toutes faites [qui sont imposées] historiquement, politiquement, moralement⁴⁸. » S'il existe un possible salut par le corps, ce serait par le biais d'un corps primaire, proche de l'animalité.

L'écriture d'Albiach, affranchie des règles de la syntaxe et de la représentation, libère le corps de ses accessoires, le met à nu, lui permettant ainsi de retrouver

⁴⁷ Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p. 199-200.

⁴⁸ H. Deluy et J. Guglielmi, *loc. cit.*, p. 19. Le propos est de Pierre Rottenberg.

l'immédiateté de son être au monde et d'écouter, de guetter ses perceptions, ses sensations et ses pulsions. Il est sans doute possible d'établir un parallèle entre cette libération du corps et le mouvement *hippie* des années 1960-1970, fondé sur le refus des valeurs traditionnelles bourgeoises (religion, patrie, famille, travail) et de la société de consommation. On trouve d'ailleurs dans *Flammigère* un clin d'œil à Bob Dylan, idole de cette génération :

poursuite Dylan renaît aux artères
de cette foule (Fl. 8)

Les termes « poursuite » et « artères » insufflent à l'ensemble un mouvement, une circulation qui exprime l'idée d'une communication, comme si « Dylan » était le point convergent de cette « foule ». Il devient en quelque sorte l'emblème d'un renouveau, d'une renaissance. C'est là la seule concession à l'air du temps.

Car les relations de sens que suggère l'écriture d'Albiach témoignent de la manière dont le littéraire peut interagir avec le social sans jamais toutefois se limiter à la reconduction de ses clichés et de ses stéréotypes imaginaires. Par la création d'un univers sous tension, où s'affirment d'un même mouvement le désir et la violence, les textes mettent aussi en question le côté naïf, insouciant et utopique du mouvement dont le slogan, *Flower Power*, rappelle l'esprit. C'est d'une façon beaucoup plus complexe, lucide et exigeante que se posent chez Albiach les problématiques du corps, du sexe et de la violence. Cette poésie choque sans ménagement les idées reçues, de quelque bord qu'elles viennent, que ce soit de la tradition mimétique ou de la philosophie hédoniste et fleurie alors à la mode.

Chapitre III. – Un sujet pluriel

Une subjectivité composite

Le sujet¹ qui s'énonce dans la poésie albiacienne est à l'image du corps qui agit : c'est un sujet éclaté que le lecteur peut difficilement identifier et suivre dans sa progression. Les analyses du chapitre précédent ont permis de comprendre comment l'inscription du corps influence la construction du sujet chez Albiach. L'expérience sensuelle et sensitive devient une constituante fondamentale de la subjectivité et de l'affectivité, car le sujet se forme et se transforme au contact d'éléments qui lui sont extérieurs. C'est dans la relation dynamique qu'il entretient avec l'univers – celui, conflictuel, qui se met en place dans les textes – et avec l'« Autre » que le sujet prend conscience de lui-même. Cette interaction entre corps et subjectivité est si forte qu'il devient difficile, hormis sous l'effet d'un coup de force analytique, d'aborder en elle-même la question du sujet poétique.

Cette difficulté est notamment causée par la variabilité des positions et des circonstances d'énonciation. En effet, le sujet de l'énonciation diffère parfois d'un fragment à l'autre sur une même page, ce qui rend pratiquement impossible sa reconnaissance et son identification soit au sujet agissant, soit au sujet écrivain². L'écriture juxtapose plusieurs pronoms (je, tu, il, elles, nous) sans en donner les référents. Cette méthode a pour effet de confondre le lecteur dans un jeu de renvois indéterminés. Plusieurs voix se mêlent sans pour autant entretenir un dialogue, comme si l'objectif était simplement de faire entendre une pluralité vocale, de faire résonner le

¹ Le « sujet » dont il est ici question est *mutatis mutandis* celui dont parle la narratologie. Il se compose dans et par l'écriture, participe et procède d'une démarche poétique singulière. Conséquemment, son usage s'écarte des différentes définitions – philosophique, psychologique, psychanalytique, etc. – qu'en ont données les sciences humaines.

² Depuis la période romantique, la voix du poème est souvent directement associée à celle du poète. Par la médiation du langage, celui-ci exprimerait ses émotions intimes et son propre rapport au monde. Käte Hamburger fonde par exemple sa « logique des genres littéraires » sur une définition qui fait de la poésie lyrique une écriture se référant à un « Je-Origine réel ». Le caractère très restrictif d'une telle définition du lyrisme pose certains problèmes lorsqu'il s'agit d'analyser une œuvre comme celle d'Albiach. On verra ultérieurement comment la question du lyrisme peut être pensée dans cette écriture. Sur cette question, on consultera l'article de Dominique Rabaté : « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 66.

poème. Le pronom « je », qui identifie généralement l'émetteur du discours, joue cependant un rôle symbolique particulier.

Lorsqu'elle écrit « Je », Albiach se situe forcément par rapport au double héritage poétique reçu du XIX^e siècle. Dans un premier temps, comme l'explique Dominique Viart, « la poésie romantique, héritière de la pensée allemande, détourne l'acception première du lyrisme et cristallise le genre sur l'expression du sujet³. » Dans un élan exclamatif, le poète lyrique exprime son « moi » profond, sans égard aux circonstances extérieures qui, selon la théorie hégélienne, ne lui sont qu'« un prétexte [...] pour s'exprimer lui-même avec son état d'âme⁴. » Dans un second temps, avec Mallarmé, la fin du siècle se préoccupe essentiellement du langage poétique et « inaugure l'autotélisme moderne⁵ » : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots⁶ [...]. » Les poètes du XX^e siècle ont consacré cette division entre la présence et l'absence du sujet en allant d'une position à l'autre, de façon plus ou moins polémique.

S'il est difficile de traiter du sujet dans l'œuvre albiacienne, c'est en raison de ce schéma préalable, qui prédétermine ou « préoriente » la lecture des textes. L'approche d'Albiach est déroutante parce qu'elle ne s'indexe ni sur la tradition romantique ni sur la tradition formaliste, quoi que puisse en dire la critique. Cette œuvre est en effet associée à une période historique (1960-1970) marquée par des recherches structuralistes, linguistiques et sémiotiques qui imprègnent le champ littéraire et provoquent, dans les textes poétiques, un fort « mouvement d'impersonnalisation⁷. » Jean-Michel Maulpoix soutient même que « le désir ultime [des poètes comme Anne-Marie Albiach, Claude Royet-Journoud, Emmanuel Hocquard et Jean Daive] serait de parvenir à une écriture froide, mate, feutrée qui mettrait la poésie en état d'hibernation et qui la poserait comme

³ Dominique Viart, « Précarités du sujet poétique. L'héritage de Reverdy », dans *Enjeux poétiques du XX^e siècle*, Presses de l'Université de Valenciennes, 1997, p. 203.

⁴ Georg Hegel, *Esthétique*, trad. de S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979, 4^e vol., p. 182. Propos cité par Michel Collot : « Le sujet lyrique hors de soi », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 113.

⁵ Dominique Viart, *loc. cit.*, p. 203.

⁶ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 366.

⁷ Dominique Viart, *loc. cit.*, p. 205.

un pur travail sur le langage⁸. » Pourtant, jusqu'ici, l'étude des textes a révélé un positionnement tout à fait contraire à celui décrit par Jean-Michel Maulpoix. L'écriture d'Albiach, constamment en mouvement, suscite, grâce à ses particularités esthétiques et langagières, des relations sémantiques dynamiques et porteuses de tensions : la froideur ne se ressent aussi crûment que parce qu'elle s'accompagne de chaleur et de sensualité ; les formules brèves, elliptiques peuvent sembler atones, alors qu'elles sont chants, exclamations, cris.

Les analyses qui suivent s'intéresseront à toutes les traces d'altérité semées dans l'écriture albiacienne : elles composent un autre du sujet, généré par l'invention d'un double potentiel, mais aussi, accumulent les traces de la présence latente d'un autre multiforme proche ou lointain. Bien qu'il se manifeste de manière inattendue, trompant ainsi les points de repère du lecteur – ce qui a pu faire croire à certains qu'il n'existait plus – le sujet albiacien cherche à se construire une identité. C'est en suivant à la trace son évolution, à travers un jeu d'échanges pronominaux qui s'engage dès les premiers recueils, qu'il est possible de le cerner. Dans la même optique que Karlheinz Stierle, on considérera que « le sujet lyrique est à priori un sujet problématique [...], en quête de son identité, sujet qui s'articule lyriquement dans le mouvement de cette quête⁹. » Il n'y aura donc pas lieu de se demander si le sujet est présent ou absent, fictif ou biographique. L'interrogation portera plutôt sur sa manière d'investir le texte et, inversement, sur la manière dont le texte le profile, ceci dans le but de comprendre comment l'écriture déconstruit l'opposition consacrée entre « textes à *effet* de sujet » et « textes à *effacement* de sujet¹⁰ ».

À la lumière des analyses menées sur le travail de la langue et sur l'inscription du corps dans cette écriture, on peut supposer que les multiples voix qui se mêlent dans les poèmes mettent en cause l'idée même d'unité ou d'unicité du sujet. L'identité

⁸ Jean-Michel Maulpoix, « La poésie française depuis 1950 : diversité et perspectives. 1970 : Décanter, déchanter. » www.maulpoix.net/décanter.html. Page consultée le 19 septembre 2006.

⁹ Karlheinz Stierle, « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, n° 32, 1977, p. 436.

¹⁰ Dominique Viart, *loc. cit.*, p. 203. Viart emprunte à Philippe Hamon l'expression « texte à effet de sujet. » Cf. « Sujet lyrique et ironie », dans *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p. 19.

problématique du sujet albiacien se reflète dans l'identité problématique du discours et dans la forme de l'écriture, elle-même altérée, partielle.

Les modalités d'expression

Dans ce passage extrait de *Flammigère*, le sujet s'exprime de manière allusive par l'entremise d'une suractivité des sens :

Je crie
reflet du miroir aveugle
et dans la solitude sonore
dans l'être à la porte étanche

larmes derrière le regard
dans les rapports permanents (Fl. 11)

La mise en évidence du pronom « Je » lui donne une valeur graphique et sonore particulière. La majuscule attire le regard et pousse le lecteur à élever la voix pour respecter une marque typographique qui est d'autant plus importante que le sujet s'exprime en criant : il hausse la voix pour affirmer sa parole. L'écriture crée ainsi un parallèle entre le locuteur et le récepteur du message, tous deux engagés dans un travail vocal. En ce vers, le sujet est totalement défini par l'action qui le constitue, en une manière de « Je crie, donc je suis » potentielle. L'action de crier le renvoie paradoxalement à lui-même, à la « solitude sonore ». Il est coupé du monde (« être à la porte étanche ») et se résume ainsi à son cri : un cri pur (sans expression ni communication), pour soi, intérieur, seul reflet possible de la subjectivité. Cette solitude du cri s'oppose à la représentation et à l'image, auxquelles le poème substitue du son et de l'écrit.

C'est par un oxymore constitué des termes « miroir » et « aveugle » que le texte pointe le caractère problématique du primat de la vue et de la mimesis. Quel « reflet », quelle image un tel miroir peut-il renvoyer ? Privé de sa fonction de représentation, l'objet devient un leurre. Il trompe celui qui s'y regarde et, par là, donne à penser la perception, forcément biaisée, qu'un individu a de lui-même. Le miroir est « aveugle » aux yeux de celui qui se mire parce que l'image réfléchie ne correspond pas à l'idée qu'il se fait de lui-même.

L'expression voulant que les yeux soient le miroir de l'âme fait apparaître le vers sous un autre éclairage : le « regard », tel un « miroir aveugle », ne reflète plus l'intériorité du sujet. Les analyses du chapitre précédent ont montré comment l'écriture d'Albiach déconstruit l'opposition traditionnelle entre l'intériorité et l'extériorité. Le « miroir aveugle », comme précédemment le « PORTRAIT » elliptique¹¹, critique cette dualité. Le regard ne permet plus d'accéder à l'âme, ni d'atteindre l'authenticité du sujet. La solitude du cri s'inscrit donc également en opposition à la sociabilité de façade (« le regard / dans les rapports permanents »). Dans le fragment ci-dessus, les « larmes », représentation matérielle d'un sentiment de douleur ou de tristesse, se confinent « derrière » un regard opacifié, qui met en cause la superficialité des rapports entre individus. L'éclat de la voix apparaît comme le seul moyen de faire résonner la subjectivité.

L'organisation de ce passage laisse découvrir la position d'Albiach par rapport à la tradition lyrique. L'emploi du « Je » comme sujet de l'énonciation aussi bien que les thèmes abordés – l'expressivité, l'« être », l'émotivité – rappellent ici certains aspects essentiels de la poésie romantique. Mais le traitement que leur fait subir l'écriture albiacienne montre de manière évidente ce qui la distingue de cet univers poétique.

Le sujet lyrique exprime généralement ce qu'il ressent à un interlocuteur présent en filigrane (souvent interpellé dans le poème¹²), qui, dans la situation de communication réelle, devient le lecteur. Celui-ci peut alors s'identifier au sujet de l'énonciation, dont l'expérience fait surgir en lui des émotions similaires, rattachées à des circonstances de sa vie personnelle. Le propos d'Yves Vadé va exactement en ce sens lorsqu'il explique que « le sujet lyrique romantique [est] une instance d'énonciation produisant des énoncés poétiques dont le référent serait l'intimité même de l'auteur, en

¹¹ Voir chapitre II, p. 51-55.

¹² Dans la poésie lyrique, le « Ô vocatif » sert fréquemment à invoquer le destinataire. Par exemple, dans le poème « Le lac » de Lamartine, le sujet s'adresse directement au lac : « Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière / Et près des flots chéris qu'elle devait revoir, / Regarde ! Je viens seul m'asseoir sur cette pierre / Où tu la vis s'asseoir ! » Le lac est interpellé, puis repris par le pronom « tu », comme si un dialogue s'établissait entre les interlocuteurs. Il est également intéressant de noter l'importance de la vue (« revoir », « Regarde », « tu la vis »), sens qui rappelle à la mémoire l'image de la femme aimée. Ce texte phare de la poésie romantique témoigne particulièrement bien de la manière dont se donne à voir le sujet lyrique. Cf. Alphonse de Lamartine, *Médiations poétiques*, suivi de *Nouvelles Méditations poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981, p. 64.

tant qu'elle partage un domaine commun avec l'intimité du lecteur¹³. » Cette définition attire l'attention sur l'écart entre le sujet lyrique romantique et le sujet albiacien. Le contexte impersonnel de l'extrait, marqué par l'absence d'indices spatiotemporels et de références circonstanciées, crée un univers abstrait, irréprésentable, qui laisse peu d'espace au lecteur. En opposition à une poésie qui *donne à voir*, le texte *donne à lire* un cri anonyme, un appel pur.

Or il ne s'agit pas nécessairement, chez Albiach, d'un phénomène d'« impersonnalisation » lié à un moment précis de l'histoire littéraire. Il s'agit plutôt d'un brouillage ou d'un déplacement des repères qui creuse un fossé entre l'univers poétique et le réel. L'expérience du sujet, individuelle et singulière, ne correspond plus à l'expérience d'un éventuel lecteur. Le « Je » du poème est un sujet qui affirme sa parole, mais à la différence du sujet lyrique, il n'est ni écouté, ni compris. Son expérience ne suscite aucune empathie. Elle décourage au contraire tout processus d'identification.

Une telle mise en scène ne conduit évidemment pas à la célébration du sujet poétique, mais à une profonde remise en question de sa capacité à s'exprimer et à communiquer. Ce problème se manifeste clairement lorsqu'on compare l'expressivité du sujet lyrique à l'impassibilité apparente du sujet albiacien, dont la voix retentit dans le vide. Le texte joue avec la tradition romantique pour finalement contourner la conception du sujet qu'elle véhicule. Certains aspects sont repris, puis travaillés de manière à obtenir un résultat complètement différent. La parole, bien qu'elle soit expressive, ne transmet pas nécessairement un message, une expérience, une émotion. Elle traduit un état physique de la langue, affranchie des contraintes grammaticales. Cette parole désarticulée, rendue pratiquement inintelligible à cause de son excentricité, soulève brutalement la question du sens, de la *lisibilité*¹⁴. Et même lorsque le texte s'offre aisément à la compréhension, il renferme encore des éléments de signification inattendus, qui dégagent de nombreuses possibilités d'interprétation.

¹³ Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 14.

¹⁴ Cf. Christian Prigent, *À quoi bon encore des poètes*, Paris, P.O.L., 1996, p. 20.

Les vers suivants, qui surgissent sur la page après un grand espace blanc, produisent une correspondance inattendue :

l'eau et la parole
l'espace il faut y croire (*Fl.* 11)

Le rapprochement entre l'« eau » et la « parole » suggère un transfert ou une assimilation des caractéristiques de l'une à l'autre. La parole apparaît alors comme un élément pur, fluide, vital. Au vers suivant s'ajoute la notion d'« espace », qui a un sens particulier dans l'œuvre d'Albiach. En effet, le terme « espace » se lit et s'interprète en fonction d'une double définition : il représente en même temps, et de façon contradictoire, l'espace plein de la page et les espacements entre les unités textuelles¹⁵. Les relations sémantiques qui émergent de ce fragment laissent entendre qu'il existe un « espace » – du moins « il faut y croire » – où la parole possède (tend vers) la pureté et la fluidité de l'eau : cet espace serait le poème, qui libère la langue de ses règles et la parole de l'impératif de communication.

Le fragment suggère aussi un rituel, une manière de baptême, dont le premier vers cité nomme les deux éléments principaux : l'eau et la parole. L'écriture et la page deviennent ainsi, en occupant l'espace, la seule pièce d'identification disponible et, par conséquent, le seul lieu où se reconnaît le sujet.

En créant des relations de sens nouvelles, qui requièrent des efforts d'imagination et d'interprétation de la part du lecteur, l'écriture engendre sa voix, la travaille, la réinvente, lui permet de signifier autrement. Le poème s'ouvre à la parole première et singulière du sujet, qui est appelé à inventer sa langue pour s'inventer lui-même : « parlant il augmente les obscurcissements / qu'il rénove. » (*É.* 111) C'est en refusant les significations arrêtées, codées, assimilées – en les obscurcissant – qu'il parvient à formuler un langage dynamique, susceptible de traduire avec justesse un rapport individuel au monde. Mais ce travail empirique mené sur la langue est si étrange et irrégulier qu'il déconcerte le lecteur en quête de sens.

En fait, les bizarreries et les formes inouïes de cette écriture se moquent de la visée communicationnelle, des stéréotypes langagiers, des formulations préconçues,

¹⁵ Pour une explication détaillée, on consultera le chapitre II, p. 71-72.

« prémâchées ». L'intention n'est pas de transmettre un message, mais bien d'expérimenter un univers fictionnel tendu et instable qui diffère du réel et qui, par le fait même, en donne sans doute une image (une impression) plus vraisemblable que la plupart des représentations courantes – celles des romans à l'eau de rose, des films hollywoodiens, des chansons larmoyantes, de la psycho pop. « Car le monde (l'expérience que nous en faisons) est autrement plus complexe, plus chaotique, plus brouillé [que ce que veulent nous faire croire les médias de masse qui gèrent et dominent la production culturelle.] C'est un écran neigeux, non stabilisé, agité d'émotions cent fois plus voluptueuses, cent fois plus douloureuses¹⁶. » L'univers textuel d'Albiach compose avec des sensations violentes et des émotions crues pour permettre au lecteur d'expérimenter cet autre versant du réel, généralement jugé irrecevable parce que trop percutant et choquant.

C'est sans doute l'écart majeur entre cette forme d'expression et l'énonciation lyrique romantique – à partir de laquelle se forme tout lecteur de poésie – qui a pu faire croire à certains critiques que le sujet, voire la subjectivité, s'effaçait dans les textes d'Albiach au profit d'une écriture froide et silencieuse. L'œuvre pose au contraire un regard critique sur l'un des principaux motifs de la création poétique. Dans un entretien réalisé en 1984, l'auteure répond en ces termes à Joseph Simas lorsqu'il lui demande quelles questions révèlent, pour elle, l'élaboration de l'écriture :

Les questions sont : est-ce que *je* existe ? Est-ce que l'écriture existe ? Tout ça devient des questions mythiques ; ça remonte aux mythes. Est-ce que l'autre existe ? Est-ce que *je* par rapport à l'autre existe ? Est-ce que la nudité existe ? Est-ce que la parole existe ? C'est une vraie mise en question de soi et de l'autre... L'autre est un sujet très classique de l'inspiration – ça s'adresse toujours à un autre¹⁷.

Si l'œuvre s'élabore à partir d'un questionnement « classique » portant sur soi et sur l'autre, sa forme et son style en repoussent cependant les limites pour formuler une perspective neuve. La subjectivité n'est plus un motif ou le résultat d'une cristallisation

¹⁶ Christian Prigent, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷ Anne-Marie Albiach et Joseph Simas, « Entretien du 13 juillet 1984 », *Nioques*, n°3, juin 1991, p. 63. Joseph Simas a traduit en anglais les plus importants recueils d'Albiach, notamment *État* et *Mezza Voce*.

thématique, elle n'est pas une chose donnée qu'il s'agirait d'exprimer ou de traduire, elle devient un enjeu fondamental de l'écriture.

Un lyrisme de la voix

Cet enjeu se concrétise par une approche orale et physique où la subjectivité s'affirme grâce aux accents rythmiques de la voix. La poésie d'Albiach est lyrique, non dans le sens particulier que la tradition romantique a donné à ce terme, mais dans le sens littéral : musicalité, oralité, chant, voix. Jean-Marie Gleize insiste « sur le fait qu'on se trouve, avec Anne-Marie Albiach, face à la version *la plus* "lyrique" (la version ultra lyrique) de cette écriture sous tension littérale¹⁸. » Il suffit de porter attention aux titres des différents recueils pour constater l'importance accordée à la voix : le premier, *ÉTAT*, fractionné par l'italique de la première lettre, disloque la prononciation ; le deuxième, *Mezza Voce*, suppose, par l'évocation d'un échange à mi-voix, la présence d'un autre latent ; le troisième, « *Figure vocative* », déploie des relations sémantiques qui méritent d'être observées de plus près.

Le terme « figure » fait écho à deux aspects importants de l'écriture albiacienne : il renvoie d'abord à la représentation et à la matérialité (la figure désigne le visage, le portrait, l'apparence extérieure d'un corps) ; il fait ensuite référence à la forme des poèmes, à la spatialité textuelle (la disposition calculée des fragments sur la page dessinent des figures, des déplacements géométriques, des « trajectoires »), tout en évoquant les figures de style, si chères à la tradition poétique. Quant au terme vocatif (à partir duquel Albiach crée l'adjectif « vocative »), il désigne, dans les langues à déclinaisons (le grec et le latin par exemple), le cas employé pour interpeller quelqu'un, pour s'adresser directement à l'autre.

Par cette formulation, « *Figure vocative* », l'auteure place non seulement la voix, mais le corps et le mouvement, au cœur de sa réflexion. La voix, véritable empreinte physique, marque un premier mouvement vers l'autre. Par les relations de sens qu'il contient, cet intitulé définit en quelque sorte le lyrisme albiacien, lequel prend forme à partir d'un travail d'élaboration, de composition, de mise en page, voire de mise en

¹⁸ Jean-Marie Gleize, « Un pied contre mon cœur », dans *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p. 270.

scène. Albiach elle-même parle d'un « chant graphique », d'une « partition » ; Jean-Marie Gleize, d'une « théâtralisation du chant », d'une « mise en place des voix et [du] jeu de leurs interactions¹⁹. » On pourrait aussi appeler cela une rhétorique du corps, laquelle procède, en un premier mouvement, du désir de réintroduire le corporel dans le langage, la chair dans l'esprit.

La référence au théâtre est donc centrale chez Albiach. L'art de la scène est un art du spectacle, de la performance, de la rencontre, et les textes, par leur organisation singulière, reproduisent cette dynamique théâtrale. Le lecteur perçoit, ressent des tensions dramatiques. Ses impressions sont confirmées par un vocabulaire rappelant la fatalité propre à la tragédie (« terreur », « cataclysme », « danger », « trahison »), par le mouvement qu'insufflent les unités textuelles, et surtout, par les multiples voix qui résonnent dans les textes. S'il n'y a pas de véritables échanges, il y a, en revanche, de l'appel. Dans « H II » *linéaires*, les voix sont représentées par un « Chœur », dont le rôle n'est plus, comme dans la tragédie grecque, de commenter l'action par son chant, mais de témoigner d'un jeu abstrait, qui s'offre au lecteur de façon lacunaire et désordonnée :

le Chœur : à l'arrachement
le lieu de

et à la toute fin du poème,

Dénouement : le Chœur
cette mesure »²⁰

Dans le premier cas, la disposition des mots par rapport aux deux-points place le chœur dans la position de l'émetteur du discours alors que dans le deuxième cas, il devient l'objet du discours. Tout se passe comme si le chœur jouait un rôle de modérateur, de « mesure », dans un espace soumis à la tension, à la violence, « à l'arrachement ». La présence des deux-points indique également que des paroles sont rapportées. Cela implique d'une autre manière la voix dans l'écriture. La récurrence du verbe « dire » va dans le même sens : « le chœur dit la foule », « objet dira-t-elle », « (puisqu'ils l'ont dit) », « pour ne (dire) », « se (dire) », « pour dire ainsi ». Ce qui est dit n'a cependant

¹⁹ *Ibid.*, p. 270.

²⁰ Anne-Marie Albiach, « H II » *linéaires*, dans *Mezza Voce*, Paris, Flammarion, 1984, p. 67, 85. L'emploi d'un seul guillemet crée un véritable décrochage énonciatif qui signale le travail opéré sur la syntaxe.

aucune loquacité : tout se résout dans le fait de « dire » et non dans le message transmis, comme si seul importait l'échange des voix, l'audition de différentes tessitures vocales.

L'emploi récurrent du verbe « crier » est en cela révélateur. Le cri n'est pas un mode d'énonciation passif ; il surgit dans l'urgence, dans l'action. Il implique une certaine violence ou du moins une force. Le lecteur ne peut s'identifier au cri lancé par le sujet, car il s'agit d'un mode d'expression limite, qui libère une tension. Si le cri est jeté sans destinataire identifié, l'espérance qu'il soit entendu ou accueilli reste latente dans les textes :

il faut craindre
 il faut craindre
 l'objectif du retour inexorable
 nous possède
 et les points de toute douleur
 vagissement du son que je te porte
 au cri enfin – (*Fl.* 8)

Dans cet exemple, l'adverbe « enfin », isolé par l'espace blanc qui le précède et captivé par le tiret qui le suit, accentue l'impression de soulagement qui accompagne l'éclat de la voix. La voix est perçue comme une donnée instinctive et primaire – le terme « vagissement » désigne le cri du nouveau-né – qui permet d'extérioriser les tensions auxquelles est soumis le sujet. Ce relâchement rend sensible l'état de menace qui l'affecte. La répétition emphatique par laquelle débute la strophe (« il faut craindre / il faut craindre ») met en contexte le cri final. La menace se manifeste implicitement par un sentiment de crainte et par une atteinte au corps, dont témoigne le troisième vers : « et les points de toute douleur ». Ce qui apparaît de nouveau très fortement à travers cette expression « criée », c'est la prépondérance du corps. Un cri, propulsé avec énergie, requiert toutes les ressources de l'appareil respiratoire et vocal (poumon, larynx, pharynx, bouche, lèvres). Il implique aussi un investissement affectif singulier puisqu'il résulte de sentiments intenses. Les deux derniers vers expriment la gradation qui va du « vagissement », son faible et plaintif, au « cri », son perçant émis avec violence. La progression met l'accent sur l'effort physique nécessaire à l'extériorisation de la voix, effort qui peut aussi s'interpréter comme un enfantement de soi par le cri.

Ce climat anxigène perturbe le sujet, sans toutefois qu'il l'exprime de façon claire et directe. Son expérience du monde n'est pas communiquée, mais bien perçue, ressentie, « port[ée] », à la manière d'un don de soi à l'autre. En effet, contrairement à la situation analysée précédemment (p. 91), la voix se porte ici vers un interlocuteur potentiel. Les deux entités sont grammaticalement réunies en un « nous » et entraînées par un même mouvement – « l'objectif du retour inexorable / nous possède » –, qui est un de balancier, d'aller-retour, comme si les corps se déplaçaient pour ensuite revenir à leur position initiale. Bien qu'elle soit imprécise, la situation saisit un rapport particulier entre les deux individus, qui sont présents l'un à l'autre, sans pouvoir communiquer verbalement. Les moyens entrepris par le sujet pour exprimer la crainte tombent à plat : l'exclamation finale demeure sans réponse.

Du premier au dernier vers, les modalités d'énonciation se transforment de manière à rendre compte de cette distanciation. Le ton impératif des deux premiers vers (accentué par l'emploi du verbe impersonnel « falloir ») traduit l'urgence de la situation, comme si le sujet tentait d'avertir son partenaire de l'imminence d'un danger. La voix change ensuite de tonalité ; elle devient plus déclarative, moins tranchante. Le pronom « nous », qui confond au départ le sujet et l'autre, se décompose bientôt en deux personnes pronominales distinctes. La tension théâtrale qui imprègne ce passage divise, d'un point de vue linguistique, le je et le tu, mais cela n'empêche pas qu'ils puissent interagir autrement.

À défaut d'une communication langagière, le texte suggère un échange physique, charnel et sonore. Le vers « nous possède » irradie sur l'ensemble de la strophe pour apporter une dimension érotique et ainsi contribuer à la création d'un univers parcouru de tension sensuelle. À la sensualité se mêlent ici la crainte et la « douleur ». Le « cri » devient alors un moyen d'exprimer des sensations aussi contradictoires que l'angoisse, la souffrance et le plaisir. Il traduit l'expérience plurielle d'un sujet singulier qui se constitue (s'engendre) par une exclamation vocale. C'est donc par le don d'un cri et par le mouvement du corps que le sujet entre en contact avec l'autre.

Par sa façon singulière de mettre en relation les mots, l'écriture d'Albiach multiplie leurs interactions et offrent plus de subtilités que le ferait toute description

mimétique. La polysémie du fragment cité ci-dessus fait ressortir la complexité, la pluralité et l'ambivalence des rapports à soi et à l'autre.

Le sujet dans l'écriture

L'emploi du cri comme mode d'expression suscite une interrogation : l'autre (représenté par le pronom « te ») figurerait-il un double du sujet ? Le cri serait-il, en lui-même, un signe de l'altérité, un moyen par lequel s'exprimerait l'autre en soi ? Paul Zumthor, qui a abondamment réfléchi sur la question de l'oralité et de la « vocalité » dans la poésie, évoque le sentiment d'hétérogénéité que ressent un individu au son de sa propre voix et qui le fait se percevoir comme un autre. Sa réflexion conduit à une distinction intéressante entre la voix et le langage. « La voix émane des pulsions primordiales, explique-t-il, et prolonge, d'une certaine manière, en le sémantisant de jour en jour, un cri natal. Le langage, lui, engendre le récit et sa narrativité exige la constitution d'actants, *je*, l'objet, l'Autre qui parle de nous²¹. » Cette réflexion invite le lecteur à considérer le « je » non plus exclusivement comme le sujet de l'énonciation, mais comme l'objet du discours : « je » est également celui dont on parle, celui dont on observe les actions et les réactions. Dans une situation de communication, le simple fait de se désigner par ce pronom, qu'assume indistinctement chaque locuteur de la langue, produit une distanciation : une part de soi est mise en récit par la médiation du langage.

Écrire « je » produit d'emblée une relation ambiguë entre un individu tangible et un personnage fictif, qui participe de l'univers textuel et de la fiction qui s'y joue. L'emploi qui en est fait dans l'écriture albiacienne accentue l'écart entre l'identité de l'auteure et celle du sujet. Au lieu de représenter un moi fort et unifié, le « je » concentre la dualité d'un sujet poétique, à la fois singulier et pluriel :

disparaître
dans la fiction j'aurai

dans l'indiscernable
peuvent-ils
(É. 113)

²¹ Bien que ce commentaire soit formulé à partir d'une étude de la littérature médiévale, sa portée est beaucoup plus vaste. Il peut parfaitement et de manière originale éclairer la lecture d'une œuvre comme celle d'Albiach, qui accorde une place centrale à la voix et à la parole dans la construction de la subjectivité. Cf. Paul Zumthor, « L'oralité dans les traditions poétiques : position du problème », dans *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 33.

Dans cet extrait, la disposition très particulière des mots crée un mouvement angulaire (de droite à gauche, puis de gauche à droite) qui illustrent bien le double positionnement du sujet. Le décalage des fragments disperse le texte tout en condensant l'information de manière à briser la logique syntaxique. Deux éléments attirent l'attention : d'abord, le passage du « ils » au « je », ensuite, la présence du verbe « disparaître », qui, par sa position, agit véritablement comme une plaque tournante. Tout l'ensemble gravite autour de lui. Il se rattache aussi bien à la première partie de l'extrait qu'à la seconde pour former deux séquences très structurées, qui se lisent comme suit : « dans l'indiscernable / peuvent-ils / disparaître » et « disparaître / dans la fiction j'aurai. »

Si on considère la première phrase du point de vue de l'énonciation, le sujet (j') pose une question. Il s'interroge sur la possibilité que les personnages ou les voix puissent « disparaître dans l'indiscernable ». Il se situe ainsi à l'écart, à l'extérieur de l'ensemble que représente le pronom « ils ». Mais dans la deuxième phrase, cette fois déclarative, cette séparation est remise en cause. Le sujet proclame lui-même sa disparition « dans la fiction ». L'emploi du futur, temps verbal « indiquant qu'une action va ou devrait se produire dans un avenir plus ou moins proche²² », fait de cette disparition sinon un destin, du moins un enjeu. Le sujet pourrait être conduit à « disparaître dans la fiction » (qui fait ici pendant à « l'indiscernable »), c'est-à-dire à perdre sa singularité et à se fondre dans une lecture illusoire du réel. L'écriture reste le moyen de repousser cette disparition ou de l'éviter.

L'autoréflexivité du passage cité interroge la relation de l'auteure à son texte. En mettant en scène une pluralité de voix pour créer un univers poétique singulier, le texte marque la coupure entre le sujet du poème (j') et le sujet écrivain. C'est en cela qu'Albiach se rapproche des poètes modernes et contemporains qui, par la forme de leur écriture, ont affirmé l'écart entre le poète et ses mots. La fameuse formule rimbaldienne « JE est un autre » résume « la relation complexe de référence et de différence²³ » qui unit le poète à son texte. Michel Collot explique de manière très juste que « cette formule [...] récuse aussi bien le schéma traditionnel de l'expression, qui réduit le texte

²² Définition du *Bescherelle 1, L'art de conjuguer*, Ville La Salle, Éditions Hurtubise HMH, 1991, p. 25.

²³ Michel Collot, « L'Autre dans le Même », dans *Poésie et Altérité*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1990, p. 30.

à une simple copie de la subjectivité, qu'une théorie moderne qui, rejetant à juste titre cette identification, évacuerait le sujet de l'écriture ou le ramènerait à un simple effet de langage²⁴. » Affirmer que « JE est un autre », ce n'est effectivement pas consacrer la disparition du sujet, mais reconnaître que celui-ci se définit par son altérité et non par une identité statique de soi à soi. Le passage de la première à la troisième personne signale la rupture entre le sujet de l'énoncé et celui de l'énonciation. Rimbaud condense cette problématique en une phrase agrammaticale, laissant ainsi croire qu'un sujet ne peut se trouver, se connaître qu'en pervertissant la langue pour la recharger de sensorialité.

Une telle proposition résonne dans le travail d'Albiach comme si le texte de l'autre donnait matière à penser et à élaborer une réflexion personnelle. Dans cette œuvre, le coup porté à la langue représente en lui-même une forme aiguë de subjectivité, car chaque irrégularité relève d'un détournement volontaire et structuré du langage commun. Au-delà de ce travail formel, les relations qui s'établissent entre le sujet et les autres personnages témoignent d'une nouvelle forme de subjectivité, qui met à distance les deux volets de la tradition poétique héritée du XIX^e siècle.

L'Autre en soi

L'écriture renforce l'identité double et instable du sujet par un travail spécifique de l'énonciation, qui devient encore plus saisissant au moment où la langue se fait elliptique et le poème, fragmentaire. Dans *État*, chaque occurrence du pronom « je » place le lecteur devant une situation d'énonciation étrange où le sujet paraît dédoublé, comme s'il était à la fois lui-même et autre. Cette impression est particulièrement vive lorsque le texte juxtapose des phrases que leur syntaxe fautive rend logiquement inadmissibles. Le fragment ci-dessous offre un exemple édifiant de ce type d'énoncé :

où je suis de
j'absente (É. 112)

Ces vers morcelés renforcent la duplicité, voire l'ubiquité du sujet albiacien. La disposition des mots dans l'espace amène le lecteur à lire en continuité ces deux vers contradictoires où le sujet se dit simultanément présent et absent : « où je suis [...] /

²⁴ *Ibid.*, p. 30

j'absente. » Comme dans la célèbre expression de l'auteur des *Illuminations*, l'identité problématique du sujet se répercute sur l'identité problématique du langage. La suppression du pronom personnel réfléchi « m' » devant le verbe « s'absenter », verbe essentiellement pronominal, laisse entendre que « je » est distinct de « moi ». L'absence de cet élément grammatical indispensable marque la coupure entre le sujet de l'énoncé et le sujet « réel », le moi, symbole de l'individualité et de la personnalité.

On pourrait aussi inverser les fragments pour obtenir ceci : « je [suis] absente d'où je suis. » Cette formulation offre trois niveaux de lecture. Le premier signale l'absence d'origine, de provenance. Le sujet semble dire : d'où je suis, il n'y a pas de *moi*. Le second indique que le « je » procède de l'absence de *moi*, qu'il ne se reconnaît en rien. Le troisième définit le sujet par l'entremise du verbe absenter, devenu dans l'extrait un verbe actif. Le fait de supprimer le pronom personnel réfléchi crée une équivalence entre le sujet et le verbe, qu'on pourrait aussi considérer comme un adjectif qualificatif. Ainsi « je » serait l'équivalent, le synonyme d'« absente ».

Par une telle formulation, l'auteur s'absente de son texte pour mieux y revenir doublement (je ... j') dans un jeu d'esquive mutuelle entre la présence et l'absence. La subjectivité qui se dégage des poèmes ne résulte pas de confidences ou d'effusions qui puiseraient à la source d'une intimité préconstruite ; elle procède d'un imposant travail d'élaboration qui transforme le rapport du sujet au langage et qui permet à chaque lecteur de s'introduire dans la création, d'imaginer différentes possibilités d'interactions et de significations. Un lecteur qui ne pourrait admettre une telle transformation demeurerait au dehors, incapable d'entrevoir les possibilités que ménage cette nouvelle forme d'écriture. Dès lors, la question du sujet n'est pas occultée, mais reformulée à partir d'un point de vue différent, que l'on pourrait dire double : celui de l'auteur, qui se traduit par les incongruités de la langue et par l'organisation du texte sur la page, et celui du lecteur, qui élabore, à partir de cet agencement, un scénario particulier, inventif et généreusement herméneutique.

Le dédoublement est donc chez Albiach un leitmotiv important qui donne à penser, d'une part, la relation ambiguë de l'auteur à son texte et, d'autre part, la relation

de complémentarité du sujet à son double. Cette dualité s'observe – les analyses précédentes l'ont démontré – à partir des variations de la voix (tantôt vagissement tantôt cri) et des particularités de l'énonciation (qui accentuent à maintes reprises l'impression de dédoublement). Elle se manifeste également de manière explicite puisque les poèmes mettent en scène cette figure de l'altérité, pressentie comme un double : « elle aurait vécu le double²⁵ » ; « importe en lui diamètre double » ; « change de double. » (É. 68, 93) Ces exemples refusent l'unicité du sujet en suggérant une identité « double », variable, évolutive, labile qui se modifie au contact d'éléments extérieurs – ce que laisse entrevoir le terme « importer » qui implique un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur – comme si le sujet communiquait plus étroitement avec le dehors grâce à ce dédoublement, comme si son expérimentation du monde et du langage s'en trouvait multipliée.

Ce qui demeure toutefois fascinant dans ce travail poétique, c'est l'absence de règles, de principes, de formules qui permettraient de circonscrire le rapport du sujet à soi et à l'autre. Au moment où le lecteur pense comprendre les mécanismes de transformation par lesquels surgissent les écarts et les dérèglements – ici le dédoublement du sujet –, le texte envoie des signaux contradictoires qui relancent indéfiniment la nécessité de nouveaux efforts d'interprétation. La *méthode albiacienne* se refuse ainsi à toutes formes de classement et de catégorisation. On ne peut, par conséquent, prétendre que la question du sujet se résolve par l'affirmation d'une simple dualité. Le sujet entretient avec soi et avec l'autre des relations plus complexes, dynamiques et changeantes. Il est en constante transformation, à l'image du corps fragmenté qu'il habite. Les deux exemples suivants offrent, en condensé, différentes postures du sujet :

explicitation de cette déchirure
L'unité
de la déchirure
séparés de soi et
qui oppose aux autres
regards et choses l'infranchissable (É. 69)

²⁵ Anne-Marie Albiach, « H II » *linéaires*, dans *Mezza Voce*, Paris, Flammarion, 1984, p. 68.

une fois les termes
de par la parenthèse
l'intimité de lui-même à
lui-même qui a le regard
connu du mouvement

ou l'impartition
en deux du soi (la déchirure) (É. 72)

Ces fragments, intensément elliptiques, placent successivement le sujet dans un rapport d'étrangeté et d'intimité avec lui-même. Deux aspects importants orientent la comparaison : d'abord, une position d'énonciation identique, ensuite, un même réseau sémantique, qui suscite des correspondances éclairantes. Contrairement aux exemples analysés précédemment, la voix de l'énonciation est impersonnelle et le sujet, extérieur à la situation. Il n'est plus question d'un « je » s'adressant à un interlocuteur possible ou espéré, mais d'un narrateur tentant d'apporter une explication. Or, l'« explicitation » demeure très allusive, voire évasive. Les suppressions et les espacements brisent la linéarité et entraînent le lecteur dans un jeu de combinaisons, lequel fait surgir différentes possibilités d'interprétation.

Sur le plan lexical, les termes « soi » et « déchirure » attirent particulièrement l'attention parce qu'ils créent une relation dynamique entre le sujet et le corps. Les différentes acceptions du mot « soi » accentuent la variabilité du sujet albiacien. En tant que pronom personnel réfléchi, « soi » représente tout sujet, quel qu'il soit (il, elle, eux, lui-même, elle-même, eux-mêmes) ; en tant que nom, il désigne la personnalité singulière d'un individu, le moi de chacun. En mettant l'accent sur la barrière flottante qui sépare le sujet des autres, le terme joue un rôle catalyseur. Il soulève brusquement la question de l'individualité et de la subjectivité car, dans les poèmes, « soi » se rapporte aussi bien au pronom sujet (je) qu'aux autres pronoms. Si les passages cités réservent une place particulière au sujet (le premier, en le rendant « infranchissable » « aux autres regards et choses », le second, en refusant la partition « en deux du soi »), ce n'est que pour mieux en montrer la contradiction. De fait, le sujet est à la fois étranger (« séparés de soi ») et familier à lui-même (« l'intimité de lui-même à lui-même »), opposé et confondu aux autres, en sorte que la connaissance de l'altérité est ici profondément intériorisée.

Le terme « déchirure » rencontre les mêmes paradigmes en définissant, d'une certaine manière, la relation du sujet au dehors. Il produit d'emblée une image forte. On imagine aisément les tissus, la peau, la chair se déchirer pour rompre la membrane physique qui isole l'intérieur du corps de l'extérieur. Cette « déchirure » rend poreuse la frontière entre le sujet et ce qui l'entoure. Le terme témoigne ainsi du rôle central que joue l'expérience concrète dans la constitution de la subjectivité. Pour renforcer cet effet, le texte pose un parallèle entre l'« unité » et la « déchirure ». La formulation employée met dans un rapport de complémentarité ces deux concepts antagoniques : « l'unité *de* la déchirure. » Le rapprochement paradoxal qui s'établissait, au chapitre précédent, entre la jonction et la disjonction est de nouveau réaffirmé. Parce qu'elle suggère une perméabilité aux éléments extérieurs, la « déchirure » appelle une redéfinition du principe d'identité. Le corps ouvert est aussi bien une porte d'entrée qu'une porte de sortie : il permet à l'autre de pénétrer en soi et au sujet de sortir de soi. L'altérité devient ainsi constitutive d'une nouvelle forme de subjectivité, non plus centrée sur un improbable soi, mais fondée sur la relation privatisée entre soi et le dehors.

Cette lecture met en valeur l'étroite relation qui unit la corporalité et la subjectivité dans l'œuvre d'Albiach. Les déplacements, les décalages et les irrégularités qui caractérisent la représentation du corps dans cette écriture affectent de manière significative la constitution du sujet. Si le corps doit être pensé en fonction de normes nouvelles, qui mettent à l'écart les représentations traditionnelles offertes par la littérature et les arts, le sujet doit aussi être envisagé en fonction de paramètres renouvelés, plus souples, plus créatifs que ceux proposés par la philosophie classique (cartésianisme, idéalisme), qui fondent la pensée moderne. « Dans toute la grande tradition idéaliste, explique Alain Badiou, le sujet désigne ce point d'être transparent, en posture de donation immédiate à lui-même, par où passe tout accès à l'existence comme telle. C'est du sujet que se détermine l'évidence, même éventuellement vide²⁶. » Chez Albiach, au contraire, ce n'est pas le sujet, mais un corps, considéré comme autre à lui-même – comme du non-même si l'on veut – qui est au cœur de toute expérience

²⁶ Alain Badiou, *Théorie du sujet*, Paris, L'ordre philosophique, 1982, p. 294.

sensible. Aussi le sujet ne se définit-il plus par un principe de transparence, mais par un principe d'opacité. Il emprunte différentes identités. Il se masque, se transforme, se travestit, passant du « je » au « tu » au « elle » au « il » :

en proportions inchiffrables nos métamorphoses
l'ombre, existe, n'existe, pas, l'ombre (É. 96)

Une « métamorphose » implique un changement de forme, de nature ou d'aspect si radical que l'être qui en est l'objet devient méconnaissable. Il est donc impensable d'accoler une image, une « ombre » à un individu qui n'aurait pas de cesse de se métamorphoser. Ce fragment évoque les multiples visages du sujet albiacien.

Tel un acteur, il appréhende le monde à partir de son corps, de la matière et des objets qui l'entourent. Il n'est plus transparence, mais bien substance, mouvement, interaction. Sa variabilité et sa pluralité mettent en cause le principe d'authenticité qui sous-tend la plupart des théories du sujet. Ici, comme au théâtre, l'authenticité est feinte, simulée : « *indications* : jouez à être²⁷. » Il n'y a plus de vérité, de profondeur, d'essence ou d'immanence du sujet. Celui-ci réagit aux éléments du dehors qui l'altère et qui, par le fait même, compose et module sa subjectivité. En somme, l'écriture d'Albiach met à distance aussi bien une tradition poétique qui sacralise le sujet, qu'une théorie philosophique qui en fait le « point d'être » de toute existence. Pour explorer les méandres de ce sujet pluriel, il faut consentir à « ne plus admettre les a priori. » (É. 72)

Le sujet hors de soi

Dans un article intitulé « Sujet lyrique et ironie », Philippe Hamon propose une nouvelle conception du sujet lyrique, susceptible d'éclairer ce qui se produit chez Albiach. Sa réflexion incite le lecteur « à penser la question du sujet *globalement*, en tenant compte de l'intégralité des postures actanciennes qui forment système et réseau, en tenant donc compte de l'ensemble de "l'aire actantielle" (un "sujet", mais aussi en interaction avec lui un "objet", un "destinateur", un "destinataire"²⁸ [...]) » Philippe Hamon affine sa position en ajoutant que le sujet lyrique « ne s'investit pas forcément et prioritairement dans la posture actantielle (donc dans une configuration sémantique et

²⁷ Anne-Marie Albiach, « H II » *linéaires*, dans *Mezza Voce*, Paris, Flammarion, 1984, p. 77.

²⁸ Philippe Hamon, « Sujet lyrique et ironie », dans *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p. 20.

textuelle) de “sujet” plutôt que dans celle d’ “objet”, et ne s’investit pas forcément et prioritairement plus dans un pronom grammatical “je” que dans un pronom “on”, ou “il”, ou “ça”, ou “nous”, ou “elle”, etc.²⁹ »

Une telle proposition déplace la notion survalorisée de sujet en contestant son prestige et sa spécificité. À plusieurs reprises, les textes d’Albiach témoignent de la transformation du sujet en objet de discours : « Se prend répétitif le sujet qui s’absente et devient objet³⁰ » ou encore « [...] le mouvement sectionné en libre cours du sujet qui s’abstrait, l’objet immédiat pénètre la lumière³¹. » Ces fragments mettent l’accent sur le mouvement de substitution ou de permutation nécessaire au renversement des rôles. La « lumière » fait par ailleurs allusion à la théâtralité qui accompagne ce mouvement. Au moment où l’« objet » « pénètre la lumière », il fait son entrée en scène. Il joue sur la page un rôle déterminant grâce aux différentes formes pronominales qu’il revêt. Ainsi désacralisé, le « sujet » fait place aux sujets en présence dans les poèmes. Le lecteur est désormais invité à considérer les multiples personnages comme autant de sujets, c’est-à-dire comme autant de marques ou d’empreintes de la subjectivité.

Le passage qui suit occupe une page du recueil *État*. Il met en évidence les interactions qui surviennent entre des personnages anonymes. À la lecture, on constate que le théâtre d’Anne-Marie Albiach est en réalité une abstraction théâtrale. Aucun échange véritable n’a lieu, aucun dialogue, seuls des mouvements, des déplacements :

parmi les mouvements disjoints
ces nécessités
termes de hasard
présences femelles qui troublent les
données
elles arrachent

et la protestation
où tu adictes

dans le mouvement
que tu oses dénommer où l’étonnement
venus pour la fiction

²⁹ *Ibid.*, p. 20.

³⁰ Anne-Marie Albiach, *Objet*, dans *Mezza Voce*, Paris, Flammarion, 1984, p. 113.

³¹ *Ibid.*, p. 112.

nous ne voyons que nos manies défectrices (É. 19)

Ce passage rend compte d'une situation tendue, placée sous le signe de la disjonction. La présence des verbes « troubler » et « arracher » en est révélatrice : le premier indique un dérèglement, une perturbation ; le second évoque la déchirure, l'échancrure, la blessure qui imprègne l'écriture albiacienne. Cette structure sémantique donne à la première strophe du poème l'allure d'un métadiscours. « Les mouvements disjoints » apparaissent en effet comme des « nécessités » et, paradoxalement, comme des « termes de hasard ». Par là, les premiers vers soulignent le travail très personnel de désorganisation et de restructuration de la syntaxe, qui, chez Albiach, est nécessaire à l'élaboration d'une pensée créatrice. L'arrachement rappelle la violence des interactions entre les personnages du théâtre, et peut-être aussi, la véhémence avec laquelle le langage est déconstruit.

En mettant en scène des « présences femelles » (auxquelles on suppose que l'auteure s'identifie) qui « troublent » et « arrachent » « les données » (le terme se rapporte aussi bien au vers qui le précède qu'au vers qui le suit), le texte s'inscrit en opposition à tout ce qui est connu, déterminé, admis. Par ses « mouvements disjoints », l'écriture albiacienne confond les « données » pour défaire la linéarité du langage et pour déconstruire son système sémantique par le glissement perpétuel des significations.

La « protestation » qui ouvre le deuxième mouvement prend également une grande importance dans la mesure où elle affirme une prise de parole. Elle pourrait témoigner – les analyses précédentes permettent d'avancer cette hypothèse – de l'opposition de cette forme d'écriture à la tradition poétique et au langage plat et homogène qui caractérise les échanges quotidiens. L'écriture d'Albiach est en elle-même une « protestation », d'où l'intérêt du deuxième vers, véritable transgression linguistique. En effet, *to addict* (être dépendant de quelque chose) est un verbe anglais qui se lit comme une infraction à la langue française. Ce mot est à nouveau un signe d'altérité, importé, incorporé et déjà réapproprié : « tu adictes » n'est pas *to addict*. En recourant à une langue autre, l'auteure déplace et signale sa propre langue.

La dernière strophe, qui fait intervenir le narrateur dans « la fiction », est également significative. Tous les sujets grammaticaux, le « elles », le « tu » et le « je »

présupposé de la narration, se confondent en un « nous » : « venus pour la fiction / nous ne voyons que nos manies défectrices. » Comme dans la strophe précédente, la subjectivité transparait à travers l'utilisation particulière de la langue. L'auteure pallie à une lacune linguistique en inventant le terme « défectrice », nouvel adjectif correspondant au nom « défection ». Ces « manies défectrices » n'ont pas forcément une valeur négative puisqu'elles conduisent l'auteure à rejeter toutes formes de conventions esthétiques, linguistiques, syntaxiques, linéaires, toutes formes de représentation, de description et de narration. Et c'est justement « par la pratique systématique du discontinu, de l'éclatement, de la rupture, de la perte, de l'évitement du récit³² », que l'entreprise albiacienne trouve sa forme, sa cohérence et son unité. À travers les décrochages d'une langue et la pluralité des voix, ce n'est pas tant le sujet qui trouve une singularité, mais le texte lui-même. La forme altérée de l'écriture donne au texte sa singularité.

Si les « manies défectrices » ont une connotation négative, ce serait dans la mesure où elles traduisent la crainte, l'angoisse de se perdre dans la fiction, laquelle représente chez Albiach un lieu de disparition³³. Cette expression polysémique joue donc sur deux plans : d'une part, elle sous-entend la défection de l'auteure par rapport à une langue rigide, codée et assimilée, d'autre part, elle suppose une inquiétude par rapport à ce même projet, comme si les multiples pronoms « venus pour la fiction » étaient susceptibles de détourner le but premier. Or la disposition et la fragmentation du texte les entraînent dans un univers singulier qui s'écarte complètement de la fiction, terme qui doit ici être entendu dans son sens le plus ancien, mensonge, construction chimérique. Par ses décrochages syntaxiques, par ses disjonctions et par ses déplacements sémantiques, l'écriture d'Albiach se veut plus près (plus révélatrice) d'un réel abrupt, difficile et incertain, que toute fiction trop minutieusement polie.

Le passage ci-dessus montre que le pronom *je* n'importe pas davantage que les autres pronoms intervenant dans cette étrange mise en scène. Il n'a pas réellement valeur de sujet, au sens clonique d'individu ou de moi. Ce sont les détournements linguistiques, les écarts syntaxiques, le fractionnement du texte et du discours qui révèlent une

³² Jean-Marie Gleize, « Un pied contre mon cœur », dans *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p. 270.

³³ Voir p. 98-99.

subjectivité multiple, éclatée. En revanche, les textes produisent bel et bien un effet de distanciation et « d'impersonnalisation », qui est en partie causé par l'emploi du pronom « il ». Le « il » prend effectivement une place centrale (beaucoup plus importante que le « je ») dans l'écriture d'Albiach. Les exemples suivants, extraits du recueil *État*, témoignent de l'importance qui lui est accordée :

- il connaît la langue (82)
- il use de parole (90)
- il possède (91)
- degré fait-il / de la voix (94)
- perd-il commune mesure devient-il /
dont ce vide vers la négation (96)
- Or cloisonné il n'est (101)
- il ouvre le lieu / inscrit (102)

Ces fragments ont en commun la « langue », la « parole », la « voix », le mouvement, lequel se manifeste de manière implicite par des verbes d'action (« user de », « posséder », « résorber », « ouvrir ») et par des mots comme « ligne » et « trajectoire ». Ces mots appartiennent au vocabulaire géométrique, qui évoque, chez Albiach, le travail de disposition et d'assemblage grâce auquel les unités textuelles s'organisent sur la page, grâce auquel conséquemment les pronoms (présences, personnages) coexistent. Que désigne donc ce « il » ? Quel rôle joue-t-il dans les textes ? Pourquoi l'auteure le préfère-t-elle ici et là au « je » ?

Certains critiques, dont Rachel Blau DuPlessis, en ont fait une lecture féministe, tendant à montrer que l'emploi du « il » révèle une incapacité, proprement féminine, d'écrire « je » et de se positionner en tant que sujet : « *How does a woman write when her page is made of "he"*³⁴ ? » « *How can the woman act if the "theater" is male*³⁵ ? » Cette lecture masque le travail de mise en scène rigoureusement élaboré dans les textes afin de créer des interactions entre les pronoms. De plus, les rapports entre « il », « je » ou « elle » ne sont pas nécessairement conflictuels. Le cas contraire aurait permis de supposer une problématique entre le masculin et le féminin, or il semble ici que la question doive se poser autrement.

³⁴ Rachel Blau DuPlessis, « "A White Fiction", a Woman and a Page », *Tremblor*, n° 10, États-Unis, 1988, p. 170. L'auteure souligne.

³⁵ *Ibid*, p. 174. L'auteure souligne.

Plutôt qu'une incapacité de dire « je », ce recours au « il » traduit une volonté de mettre à distance la notion de sujet poétique. En écrivant « il », l'auteure du texte signifie clairement : ce sujet, ce n'est pas *moi*. On retrouve une position semblable dans les poèmes de Danielle Collobert. Dans l'exemple qui suit, le « il » est associé à la fois au corps et au sujet :

Il donc – son souffle – l'histoire des mots – l'objet
d'écrit – son rythme – comme il s'entend battre dans
la parole – à fondre des mots pour s'y reconnaître
le bord d'un corps peut-être³⁶

« Il » devient en quelque sorte une hypothèse du sujet dans un poème qui en est la métonymie. C'est dire que cette poétique n'en est plus une du décrit, du descriptif, du mimétique, de l'image, de la métaphore. Le « souffle », le « rythme » et la « parole » font du corps l'élément nécessaire à l'élaboration de l'écriture. Mais l'inverse est aussi vrai : la « parole » fait vivre. En s'exerçant aux mots, le sujet « s'entend battre ». « À fondre des mots pour s'y reconnaître », il existe. En cela, le dédoublement qui caractérise la relation du poète à ses mots apparaît de manière encore plus évidente chez Collobert que chez Albiach. Le déplacement du « je » au « il » crée un même effet de distanciation. Toutefois, le désir de se profiler par les mots et par la parole est beaucoup plus construit et structuré dans le recueil *Il donc*, que dans *État*, où il se manifeste implicitement à travers les ellipses de la langue et la multiplicité des voix. À la métonymie, Albiach ajoute paradoxalement la soustraction.

L'écriture de Collobert place le sujet hors de lui-même. L'emploi du « il » permet à l'auteure de se mettre en exil pour s'observer du dehors. Elle découvre ainsi un sujet abattu se débattant pourtant contre la langue. Par la représentation d'un corps « piégé », « brisé », « mutilé », les poèmes traduisent l'expérience difficile que constitue l'écriture :

entre le corps et l'écrit [...]

le mouvement de la tension – quand rupture – les

forces contraires – corps brisé – se sait là discontinu

– vision d'extrême souffrance de sa propre perte –

désintégré – à lui-même inexistant³⁷ [...]

³⁶ Danielle Collobert, *op. cit.*, p. 119.

³⁷ *Ibid.*, p. 115.

Ce fragment témoigne d'une hésitation posturale. D'une part, l'énonciation impersonnelle suggère une distance entre l'auteure et son texte ; d'autre part, l'allégation d'un sujet en proie à des « forces contraires », luttant « entre le corps et l'écrit », évoque le labeur de l'écrivain. Un passage aussi fortement autoréférentiel ne peut que susciter un parallèle entre le sujet du poème et l'écrivain. Les termes « souffrance », « perte », « désintégr[ation] », « inexis[ence] » supposent un esprit tourmenté, un état douloureux, un mal de vivre. Cette manière directe, parfois mordante, de traduire la souffrance de l'être, rend l'écriture de Collobert plus proche, plus accessible que celle d'Albiach, qui paraît, en comparaison, objective et détachée, surtout lorsqu'elle met en scène le « il », personnage distant duquel n'émane aucune sensibilité. Les exemples cités précédemment (p. 109) donnent la mesure de ce détachement. Chez Albiach, le recours au pronom « il » n'est manifestement pas un moyen détourné d'exprimer la subjectivité. Il sert un autre objectif.

Le « il » participe en effet du fantasme de réaccouchement multiforme qui traverse l'œuvre albiacienne. Il apparaît pour la première fois dans *Flammigère*, où il s'inscrit dans un contexte sensuel :

et lové au sable il renaît dans les fibres stériles de
l'androgynisme trinitaire (Fl. 6)

Ces vers, longuement analysés dans le chapitre précédent³⁸, permettent d'avancer que la fusion du masculin et du féminin en un être mythique (le mot « mythe » revient fréquemment dans les textes) serait une nouvelle façon de concevoir l'être au monde. « L'androgynisme trinitaire », composé de je, de il et de la distance qui les sépare (distance que le langage poétique a pour mission de parcourir et de mesurer sans cesse) deviendrait ainsi le symbole d'une subjectivité renouvelée, étrangement fécondée d'altérité. Parce qu'elle réunit deux entités en un seul corps, la figure de l'androgynisme contourne l'opposition entre l'identité et l'altérité.

En définitive, le pronom « il » ne représente pas un sujet masculin destiné à masquer la femme auteure qui se cache derrière le texte – comme certains ont pu le croire. Certes, le pronom est de genre masculin, mais il ne renvoie pas nécessairement à

³⁸ Voir chapitre II, p. 76-77.

un homme. Il se rapporte aux thèmes marquants de l'œuvre, le corps et le sujet, et sans doute aussi à l'androgynie, créature fantasque qui permet de rêver un nouveau rapport à soi et à l'autre. Si l'écriture développe effectivement une problématique des genres, elle le fait en des termes tout à fait inhabituels. Le point de vue qui se dégage des textes est loin de proclamer la différence des sexes puisqu'il réclame leur égalité, voire leur identité³⁹.

Synthèse

Tout bien considéré, le sujet est un élément central de la poétique albiacienne parce qu'il embrasse, d'un même mouvement, la question de l'identité, de la subjectivité et de la corporalité. À travers la mise en forme du texte et la mise en scène des voix, l'écriture invente un sujet pluriel, qui se définit par sa relation avec le monde et avec l'autre, chez qui il trouve des reflets diffractés de lui-même. Au final, tous les personnages, toutes les voix, représentent autant de visages d'une entité multiple. La forme elliptique et lacunaire des poèmes pourrait facilement aboutir à une complète négation de la singularité, mais c'est plutôt le contraire qui se produit, dans la mesure où l'idée de l'un est désormais inséparable des relations infinies qui le composent :

l'identité réintègre
ses Rapports (É. 116)

Le sujet albiacien se construit grâce aux « Rapports » qu'il entretient avec les autres. Quant au texte, il trouve également sa singularité à travers les « Rapports » étroits unissant les différents aspects de cette poétique. Le travail de la langue, la représentation du corps et la pluralité du sujet ne peuvent être pensés séparément, chaque aspect précise les autres, les éclaire. C'est à partir de ces relations qu'on peut comprendre l'ampleur et la cohérence du travail d'Albiach.

³⁹ À plusieurs reprises, Albiach s'est défendue d'écrire une poésie féminine. Elle soutient que « la femme doit se libérer des tabous dont elle souffre et qui l'empêchent de s'exprimer, en tant qu'artiste notamment... mais si elle atteint cette possibilité, elle n'a plus [...] à revendiquer un corps féminin. Elle a à revendiquer un corps, mais un corps qui mettrait en jeu aussi son élément masculin que son élément féminin... » On retrouve ici, en d'autres termes, le rêve d'androgynie. Pour Albiach, la recherche de soi s'accomplit dans la connaissance de l'autre. Cf. H. Deluy et J. Guglielmi, « Entretien avec Anne-Marie Albiach », *Action poétique*, n° 74 (juin 1978), p. 17.

La singularité plurielle, multidimensionnelle qui se profile dans les textes n'est pas étrangère au mode de création privilégié par l'auteure, qui a en effet pris part à de nombreuses expériences de groupes, que ce soit autour de revues comme *Flammigère* ou de maisons d'édition *underground* comme *Orange Export ltd*, qui rassemblaient des auteurs « minimalistes », se suivant d'ailleurs d'un lieu à l'autre – on pense ici aux poètes qui entourent Anne-Marie Albiach durant cette période, Claude Royet-Journoud, Jean Daive, Alain Veinstein, Emmanuel Hocquard. De manière plus générale, l'époque en est une de rassemblement, d'actions collectives, de partage d'idées. Les intellectuels, qu'ils soient littéraires ou non, se réunissent autour de revues (*Tel Quel*, *Change*, *TXT*, *L'Éphémère*) et d'organisations politiques (communisme, maoïsme, marxisme-léninisme, trotskisme). La crise de Mai 68 suscite par exemple un important mouvement de contestation qui mène, le 21 mai 1968, à la création de l'Union des écrivains. À la tête de cette entreprise, des auteurs du « collectif *Change* », alors en voie de constitution : Jean-Pierre Faye, Maurice Roche, Jacques Roubaud, pour ne nommer que ceux-là⁴⁰. Par cette action, ils s'engagent dans un débat idéologique dont l'objectif est de renforcer leur pouvoir symbolique au détriment de *Tel Quel*, ce qu'ils réussirent partiellement. Au sens large, l'idée de regroupement et de collectivité est fondamentale dans la pensée de l'époque, qui a vu naître les plus grands mouvements de revendication et de manifestation.

L'écriture d'Albiach est loin de toutes ces polémiques, mais dans sa manière d'inventer un sujet relationnel et multidimensionnel, elle s'inscrit bel et bien dans cette époque porteuse de changements. Par des textes fragmentaires et allusifs, dont la lecture est aussi déstabilisante que fascinante, l'auteure pose un regard critique sur une société du paraître, de l'apparence, de l'image et sur une littérature (une poésie) du décrit, du descriptif, du mimétique. Sa *langue* discontinue, hors norme, choquante est une protestation contre les discours plats qui, en conjoncture, veulent cadastrer la pensée, la création et l'imagination.

⁴⁰ Boris Gobille, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 68 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 158, p. 38.

Conclusion

Selon Christian Doumet, « si le lecteur n'a pas de place dans le livre d'Anne-Marie Albiach [en parlant d'*État*], c'est en somme qu'il le comprend trop vite : entre la première et la dernière ligne, l'une et l'autre rigoureusement équivalente, rien ne s'est donné, hormis le dogme implicite des vertus de l'illisible – qui est une censure –, et la traîne d'ennui de tous les dogmes¹. » La lecture herméneutique qui vient d'être faite veut répondre à la facilité et à la futilité de ce type de commentaire. Si le lecteur n'a pas de place dans les textes d'Albiach, c'est qu'il refuse de se prêter au jeu et de lire vraiment un texte qui le force à réapprendre à lire. Une lecture attentive non seulement aux dislocations syntaxiques et aux fractures typographiques, mais aussi aux rapprochements sémantiques qu'elles suscitent, met en déroute les préjugés et les idées reçues. En lisant les textes, le lecteur n'est pas aux prises avec la « presque totale exténuation du sens² », mais bien avec une multiplication de possibilités sémantiques qui désorientent la compréhension immédiate. L'importance que la poésie albiacienne accorde à la voix, à la parole, à l'autre corps, à l'autre soi, à l'autre sexe, à l'autre texte invalide également l'idée que cette esthétique en soit une du « vide », « de la réticence de la parole », « de la "désimagination" [et de] l'enfoncement dans le blanc³ ».

Par un travail de décomposition et de reformulation de la langue, par l'invention d'un corps charnel et pourtant abstrait, insaisissable, par l'affirmation d'une subjectivité composée d'altérité, cette écriture donne au contraire à lire (à vivre) la complexité, l'étrangeté, la variabilité et la fugacité de l'expérience que chacun fait du réel. Le regard que posent les textes sur le monde est exigeant, angoissant et souvent contradictoire. En cela, il est au plus près de la réalité.

La forme poétique créée par Albiach est libre de toutes contraintes syntaxiques et discursives prédéterminées. Mais curieusement, cette forme ne nie pas les recherches

¹ Christian Doumet, « Pour affoler le monstre (preuves et épreuves d'une poésie actuelle) », *Le Mâche-Laurier*, n° 6, Obsidiane, juin 1996, p. 18. Cité par Jean-Claude Pinson dans « Poésie pour un "peuple qui manque" », *Littérature*, n° 110, juin 1998, Paris, Larousse, p. 28.

² Jean-Claude Pinson, *loc. cit.*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 29.

antérieures : elle dialogue avec Rimbaud et Mallarmé, elle introduit des chiffres (traces de l'ancienne versification), elle produit des rythmes, elle réinvente le sujet poétique. Elle prend donc appui sur les transformations mises à l'honneur par la modernité poétique, lesquelles sont aggravées par l'accentuation du discontinu, de l'ellipse, du glissement permanent des significations. Les nouvelles cohérences sémantiques qui émergent ouvrent le formalisme albiacien à un univers pulsionnel, où coexistent des états aussi contradictoires que l'angoisse et le désir, la violence et le plaisir, l'union et la disjonction. Au lieu de masquer les tensions, les fractures du texte les avivent, les rendent ostensibles. Parce qu'elle pense en complémentarité un travail formel extrêmement rigoureux et une proximité empirique, instinctive, physique, érotique du texte, cette écriture produit certes un effet d'étrangeté, mais aussi une fascination, une sorte d'attraction.

Le lecteur se laisse emporter par son mouvement. Les particularités typographiques attirent son attention et l'incitent à lire en parallèle certains mots, certains vers. C'est à partir de ces jeux associatifs qu'un travail de composition et de structuration prend forme. Sa lecture fait naître des impressions et des sensations qui puisent à même son expérience vécue et qui orientent sa compréhension des textes. Ce travail ne procède pas de la simple identification de l'intimité de l'auteure à celle du lecteur. L'écriture albiacienne est une écriture pour soi, en soi, dont l'objectif est de transformer radicalement la langue commune pour formuler une langue personnelle, apte à traduire une expérimentation singulière du réel. Le lecteur est appelé à jouer les jeux de cette *nouvelle langue* pour appréhender l'univers textuel en fonction de critères renouvelés.

Si la *méthode albiacienne* déstabilise à ce point le lecteur de poésie, c'est parce qu'elle le prive de ses points de repères. Elle ne relève ni d'un formalisme pur (représenté au tournant des années 1960-1970 par les avant-gardes dominantes, *Tel Quel* en tête) ni d'une réflexion ontologique (comme celle d'un Yves Bonnefoy ou d'un Philippe Jaccottet par exemple). Elle se situe plutôt entre ces deux esthétiques. Du formalisme, cette *méthode* conserve une forte dimension autoréflexive. Un texte comme *État* commente sans cesse sa progression par de multiples références à la fragmentation de l'écriture, à l'éclatement des structures, à l'insertion massive du blanc et à la

théâtralisation de l'espace. Les analyses du deuxième chapitre ont aussi montré que même l'inscription du corps dans le texte participe d'une démarche autoréflexive. Chez Albiach, le travail d'écriture n'est plus pensable sans un investissement complet du corps, considéré comme le seul vecteur possible de l'expérience et de la connaissance. L'autoréflexivité se manifeste autrement par le spectacle des mots sur la page, laquelle permet une nouvelle forme de structuration du texte. Il s'agit d'une entreprise totalisante, qui affecte tous les aspects de l'écriture.

L'intertextualité est le deuxième aspect qui permet d'associer cette démarche au formalisme de l'époque, particulièrement à celui de *Tel Quel*. Selon la théorie du texte, « tout texte est intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout est un tissu nouveau de citations révolues⁴. » Les intertextes se présentent ici sous différentes formes. On a vu au premier chapitre comment certains fragments suggèrent une relecture de Rimbaud, de Mallarmé et de Zukofsky, des poètes dont Albiach se réclame. D'autres passages auraient également pu faire l'objet de développement. C'est le cas du vers « et mort renouvelée des lames » (*Fl.* 6), dont les termes et les sonorités rappellent un vers célèbre du poème « Le cimetière marin » de Valéry : « La mer, la mer, toujours recommencée⁵ ! » En mettant l'accent sur un mouvement ondulatoire sans cesse répété (« lames »), cette relecture fait du travail d'écriture un perpétuel effort de renouvellement.

Le deuxième chapitre a permis de montrer avec quelle liberté l'auteure incorpore à son travail des vers de Claude Royet-Journoud. L'emploi des guillemets est en ce sens révélateur puisqu'il permet de signaler les emprunts et en même temps de créer une ambiguïté. Les guillemets sont là pour encadrer de véritables citations mais aussi pour souligner les mots de l'auteure. Leur utilisation flottante rappelle constamment au lecteur les décrochages d'une langue qui se désigne elle-même en train de travailler.

Cette écriture révèle une démarche intertextuelle qui s'alimente de lectures nombreuses et diverses : « J'ai écrit des textes que j'appellerais *référentiels*, affirme

⁴ Roland Barthes, « Théorie du texte », *Encyclopedia Universalis*, sous la direction de Giuseppe Annoscia, Paris, Corpus, vol. XXII, 2002, p. 463.

⁵ Paul Valéry, « Le cimetière marin », *Charmes*, Paris, Gallimard, 1964, p. 223.

Albiach, c'est-à-dire qu'ils ont été écrits à partir de l'intériorité d'autres œuvres⁶. » *État* fut composé suite à la lecture du recueil *Décimale Blanche*⁷ de Jean Daive. *Anawratha*⁸, le seul texte en prose qu'ait produit Albiach, fut également écrit dans l'esprit d'autres œuvres dont celles d'Edmond Jabès (*Aely*), de Danielle Collobert (*Il donc*), de Claude Royet-Journoud (*La notion d'obstacle*) et de Roger Giroux (« Est-ce »). La socialité du texte albiacien se donne donc à lire d'emblée, grâce à l'épaisseur intertextuelle des vers. Les références puisent à même un vaste champ de connaissances qui va de la poésie moderne à la poésie contemporaine en passant par plusieurs influences étrangères.

Cette socialité déborde largement le cadre formaliste. Car la démarche albiacienne n'est pas qu'autoréflexive, elle est également réflexive. En cela, elle partage certaines préoccupations des poètes proches de la revue *L'Éphémère*. L'écriture d'Albiach interroge la possibilité d'habiter un monde éclaté, tendu et instable, lequel s'offre au lecteur par l'entremise d'un texte fragmenté et disséminé sur la page. Cette interrogation se développe par la mise en scène d'un sujet très particulier, qui entretient des relations conflictuelles avec un *autre* se manifestant selon des régimes d'altérité multiples. L'autre peut être latent : il est une présence que le sujet espère. Il peut aussi figurer un double du sujet, une sorte d'alter ego. Ailleurs, dans *Flammigère* par exemple, il représente l'autre sexe, l'autre à conquérir. L'autre, c'est encore un moi d'hier, en sorte que le sujet n'est jamais défini par une identité statique de lui-même à lui-même, mais par une altérité constitutive qui module sans cesse sa déroutante étrangeté. L'autre, c'est finalement un sujet étranger à lui-même, hors de lui-même, représenté par un corps compartimenté qui n'est plus totalisable. Parce qu'il engendre un nouveau rapport à soi, à l'autre et au dehors, ce sujet pluriel, multidimensionnel suggère une nouvelle manière d'être au monde.

En se situant au carrefour de deux tendances opposées dans le champ poétique de circuit restreint au tournant des années 1960-1970, les premières œuvres d'Albiach offrent une perspective neuve et libre. Le caractère autoréflexif, intertextuel et fortement

⁶ Henry Deluy et Joseph Guglielmi, *loc. cit.*, p. 17-18. L'auteur souligne.

⁷ Jean Daive. *Décimale blanche*, Paris, Mercure de France, 1967, 67 p.

⁸ Anne-Marie Albiach, *Anawratha*, Paris, Éditions Spectres familiaux, 1984, 80 p.

polysémique de l'écriture compose un univers textuel singulier, offrant au lecteur attentif et créatif des outils pour appréhender le monde autrement.

Le travail d'Albiach est un travail d'invention et d'imagination qui stimule la créativité du lecteur. La diversité des transformations syntaxiques réalisées et le refus des formes de représentation conventionnelles (que ce soit celle du texte, du corps, de la sexualité ou de la subjectivité) en montrent particulièrement bien l'ampleur. L'inventivité de cette écriture se traduit également par la création de néologismes (elle conçoit de nouveaux mots, mais surtout donne aux mots existants de nouvelles définitions) et par la récupération de mots étrangers, qui sont immédiatement importés, assimilés à la *langue albiacienne*. La capacité d'invention de cette écriture ne s'arrête pas là, car dans les textes, la *nouveauté* est l'objet d'une cristallisation thématique minutieusement élaborée. Les recueils étudiés ouvrent un espace de liberté en engageant un combat permanent avec les formes instituées du langage. Ils permettent en conséquence un contact immédiat avec l'instant présent. Pour pasticher Bergson, on pourrait dire que la poésie d'Albiach est un essai sur les données immédiates de la conscience. Elle révèle le caractère imminent des sensations par une écoute active de ce qui se produit.

En somme, contre une culture de masse alors en pleine expansion, l'écriture albiacienne peut être lue comme l'invention et la valorisation d'une culture singulière, formulée à partir de références littéraires, personnelles, savantes (les mathématiques et la géométrie par exemple), mais aussi de pulsions et de désirs. Cette œuvre est en quelque sorte une invitation à penser autrement notre rapport à la langue, à la parole et à la réalité. Elle offre une alternative aux discours stéréotypés qui envahissent l'imaginaire contemporain. En mettant en évidence la singularité des premières œuvres d'Anne-Marie Albiach, cette étude veut, à son tour, inviter le lecteur à repenser le rôle de la poésie. Il est nécessaire de revaloriser la poésie dans ses formes actuelles, même si elles paraissent au premier abord étranges et irrecevables. Il importe également de repenser la place accordée dans l'histoire et dans la critique littéraire aux courants marginaux, car ils s'avèrent parfois plus intéressants, sur le plan formel, que les esthétiques dominantes du champ. L'exemple d'Anne-Marie Albiach est en ce sens éloquent et montre comment la littérature peut (doit) encore bouleverser les idées reçues et les clichés.

Bibliographie

I. Corpus primaire

A) Textes étudiés

Albiach, Anne-Marie. *Flammigère*, Londres, Siècle à mains, 1967, 15 p.

----- *État*, Paris, Mercure de France, 1971, 128 p.

----- « H II » *linéaires*, Malakoff, Le Collet du Buffle, 1974, 25 p. Repris dans *Mezza Voce*, p. 61-85.

----- *CÉSURE : le corps*, Paris, Orange Export Ltd, coll. « Chutes », 1975. Repris dans *Mezza Voce*, p. 115-122.

----- *Objet*, Paris, Orange Export Ltd., coll. « Figuræ », 1976. Repris dans *Mezza Voce* sous le titre « Le Double », p. 109-113.

B) Autres textes considérés

Albiach, Anne-Marie. *Haie Interne*, 1966, non paginé.

----- *Mezza Voce*, Paris, Flammarion, coll. « Textes », 1984, 158 p.

----- *Anawratha*, Paris, Éditions Spectres familiaires, 1984, 80 p.

Daive, Jean. *Décimale blanche*, Paris, Mercure de France, 1967, 67 p.

Collobert, Danielle. *Il donc*, Paris, Seghers/Laffont, coll. « Change. Série rouge », 1976, 126 p.

Lamartine, Alphonse de. *Médiations poétiques* suivi de *Nouvelles Méditations poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981, 478 p.

Mallarmé, Stéphane. *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, éd. de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, 524 p.

Mansour, Joyce. *Prose & Poésie*, Paris, Actes Sud, 1991, 649 p.

Rimbaud, Arthur, *Poésies. Une Saison en enfer* suivi de *Illuminations*, éd. de Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999, 342 p.

Royet-Journoud, Claude. *Le renversement*, Paris, Gallimard, 1972, 85 p.

----- *Le travail du nom*, Paris, Maeght, coll. « Argile », 1976 (1975), 45 p.

----- *La notion d'obstacle*, Paris, Gallimard, 1978, 104 p.

Valéry, Paul. *Tel Quel*, Paris, Gallimard, 1941, Tome I, 223 p. ; 1943, Tome II, 359 p.

----- *Charmes*, Paris, Gallimard, 1952, 268 p.

Veinstein, Alain. *Vers l'absence de soutien*, Paris, Gallimard, 1978, 102 p.

Zukofsky, Louis. « A » 9, dans David Antin, Jacques Roubaud et Michel Deguy, *Vingt poètes américains*, Paris, Gallimard, 1980, p. 51-57.

II. Corpus secondaire

A) Ouvrages généraux

Badiou, Alain. *Théorie du sujet*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1982, 351 p.

Bard, Christine. *Les femmes dans la société française au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2001, 285 p.

Baudrillard, Jean, *La société de consommation*, Paris, Denoël, coll. « Folio essais », 1970, 321 p.

Bernstein, Serge et Pierre Milza. *Histoire de la France au XX^e siècle*, Bruxelles, Complexes, coll. « Questions au XX^e siècle », 1990-1994, vol. IV : 1958-1974, 394 p. ; vol. V : 1974 à nos jours, 382 p.

Chaperon, Sylvie. *Les années Beauvoir (1945-1970)*, Paris, Fayard, 2000, 430 p.

Detrez, Christine. *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, coll. « Point », 2002, 257 p.

Forest, Philippe. *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995, 645 p.

Gobille, Boris. « La guerre de *Change* contre la "dictature structuraliste" de *Tel Quel*. Le "théoricisme" des avant-gardes littéraires à l'épreuve de la crise politique de Mai 68 », *Raisons politiques*, n° 18, mai 2005, p. 73-96

----- « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 158, p. 30-53.

Heinich, Nathalie. *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003, 157 p.

Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, 217 p.

Le Breton, David. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige, 2005, 263 p.

Mendieta, Ana. <http://www.artistes-en-dialogue.org/meangb.htm>.

Thébaud, Françoise (dir.). *Histoire des femmes en Occident. Le XX^e siècle*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, Tome V, 895 p.

B) *Théorie, histoire et critique littéraires*

Angenot, Marc et Régine Robin. « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, n° 1 (1985), p. 53-82.

Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, 475 p.

Barthes, Roland. « Théorie du texte », *Encyclopedia Universalis*, sous la direction de Giuseppe Annoscia, Paris, Corpus, 2002, vol. XXII, p. 461-465.

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982, 286 p.

Biron, Michel et Pierre Popovic (dir.). « Sociocritique de la poésie », *Études françaises*, vol. 27, n° 1 (printemps 1991), 134 p.

Bonnefoy, Yves. « La poésie française et le principe d'identité », *Revue d'esthétique*, n° 33, 1998, p. 59-71.

Chambers, Ross. *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, Librairie José Corti, 1987, 241 p.

Cioran, Emil Michel. *Anthologie du portrait. De Saint-Simon à Tocqueville*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1996, 286 p.

Collot, Michel. « L'Autre dans le Même », *Poésie et altérité*, Actes du colloque de juin 1988, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1990, p. 25-32.

Dessons, Gérard. *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas, coll. « Lettres supérieures », 1991, 158 p.

Fintz, Claude (dir.), *Les imaginaires du corps*, Paris, L'Harmattan, 2000, Tome 1, p. 53-73.

- Friedrich, Hugo. *Structures de la poésie moderne*, Paris, Le livre de poche, 1999, (Denoël-Gonthier, 1976), 320 p.
- Gleize, Jean-Marie. *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983, 307 p.
- *A noir, poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992, 234 p.
- *La poésie. Textes critiques XIV^e - XX^e*, Paris, Larousse, 1995, 673 p.
- « Pourquoi je joue du tam-tam maintenant », *Action poétique*, n° 133-134, p. 67.
- Groupe μ (Jacques Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, Ph. Minguet). *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Complexe, 1977, 299 p.
- Hocquard, Emmanuel et Raquel Lévy. *Orange Export Ltd. (1969-1986)*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie », 1986, 422 p.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974, 645 p.
- Maulpoix, Jean-Michel. « La poésie française depuis 1950 : diversités et perspectives », <http://www.maulpoix.net/Diversite.html>.
- Pinson, Jean-Claude. *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Paris, Seyssel, 1995, 279 p.
- Popovic, Pierre. *La Contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Éditions Balzac, 1992, 455 p.
- « La soupe aux choux : ingrédients et méthodes », *Études françaises*, vol. 41, n° 3, 2005, p. 41-61.
- Prigent, Christian. *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991, 352 p.
- *À quoi bon encore des poètes*, Paris, P.O.L., 1996, 51 p.
- Rabaté, Dominique, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir.). *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, 302 p.
- Rabaté, Dominique (dir.). *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, 162 p.
- Roubaud, Jacques. *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Éditions Ramsay, 1988, 218 p.

- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*, éd. de Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1986, 510 p.
- Showalter, Elaine. « Feminism and Literature », dans Peter Collier et Helga Geyer-Ryan (dir.), *Literary Theory Today*, New York, Cornell University Press, 1990, p. 179-202.
- Stierle, Karlheinz. « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, n° 32, 1977, p. 423-441.
- Sollers, Philippe. « Déclaration », *Tel Quel*, n° 1, mars 1960, p. 3.
- Thumerel, Fabrice. *Le champ littéraire français au XX^e siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Collin, 2002, 235 p.
- Touret, Michèle et Francine Dugast-Portes (dir.). *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, 336 p.
- Viard, Dominique. « Précarité du sujet poétique. Héritage de Reverdy », *Enjeux poétiques du XX^e siècle*, Actes du colloque tenu à l'Université de Valenciennes les 5 et 6 décembre 1996, Presses de l'Université de Valenciennes, 1997, p. 203-218.
- Voghel, Franz de. *Le portrait dans la littérature*, Bruxelles, André de Rache Éditeur, 1978, 275 p.
- Zhumtor, Paul. *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, 117 p.

C) *Études spéciales*

- Bishop, Michael. « Anne-Marie Albiach », *Contemporary French Women Poets*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Chiasma; 3 », 1995, Tome II, p. 134-154.
- Blau DuPlessis, Rachel. « "A White Fiction", a Woman and a Page », *Tremblor*, n° 10, États-Unis, 1988, p. 168-174.
- Brouillette, Marc-André. « Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine. Le langage et son espace dans les œuvres d'Anne-Marie Albiach, Jean Laude et Gilles Cyr », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'études françaises, 2001, 315 p.
- Châteaureynaud, Georges-Olivier. « Siècle à mains, travail mystérieux », *Le point d'être*, hiver 1971, n° 3, p. 5.

- Daive, Jean. « Un discursif, l'espace », *Fin*, n° 1 (mai 1999), Paris, p. 13-27.
- Darras, Jacques. « Le coup d'État d'Anne-Marie Albiach », *Arpentage de la poésie contemporaine*, Amiens, Trois cailloux, coll. « In'hui », 1987, p. 85-101.
- De Larocque, Françoise. « La traversée du miroir, à propos d'*Objet* », *Action poétique*, n° 74 (juin 1978), p. 41-43.
- Deluy, Henry et Joseph Guglielmi. « Entretien avec Anne-Marie Albiach », *Action poétique*, n° 74 (juin 1978), Paris, p. 14-19.
- Deluy, Henri. *Révolution*, n° 431, 3 juin 1988, p. 50.
- Gleize, Jean-Marie. « Poésie Flammigère », *A noir, poésie et littéralité*, Seuil, coll. « Fiction & cie », 1992, p. 207-223.
- *Le Théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1995, 123 p.
- Guglielmi, Joseph. « Périphérie de l'énigme », *La Quinzaine littéraire* (juin 1971), p. 15.
- « État », *Action poétique*, n° 50 (1972), p. 146.
- Hocquard, Emmanuel. « Il rien », *Le récit et sa représentation*, Payot, 1978, p. 111-117.
- Hons, Gaspard. « En italique dans le texte (ou le théâtre de l'absence d'Anne-Marie Albiach) », *Courrier du Centre International d'Études Poétiques*, n° 165 (janvier-mars 1985), p. 43-45.
- Lespiau, David. « États des équilibres », *Cahier critique de poésie*, n° 5, Centre International de Poésie de Marseille, 2003, p. 31-35.
- Nuridsany, Michel. « Souveraine Anne-Marie Albiach », *Le Figaro*, 27 avril 1984.
- Pinson, Jean-Claude. « Poésie pour un "peuple qui manque" », *Littérature*, n° 110 (juin 1998), Paris, Larousse, p. 22-37.
- Simas, Joseph et Anne-Marie Albiach. « Entretien du 13 juillet 1984 » suivi de « Notes en marge de l'entretien », *Nioques*, n° 3, juin 1991, p. 55-69.
- Stout, John Cameron. « Typography in Extremis : Albiach's Visual Poetics of Desire », *Romance Notes*, vol. 33, n° 1 (automne 1992), Chapel Hill, p. 13-23.
- « Anne-Marie Albiach. Éblouissement alternatif », *Critique*, vol. 35, n° 385-386 (juin-juillet 1979), Paris, Minuit, p. 501-504.

Waldrop, Rosmarie. « État », *Books Abroad*, vol. 46, n° 1, (hiver 1972), Oklahoma, p. 72.

----- « Shall we escape analogy », *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 13, n° 1 (winter 1989), p. 113-128.

D) Ouvrages divers

Aquien, Michèle. *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le livre de poche, 1993, 344 p.

Dupriez, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Éditions 10/18, 2004 (1984), 543 p.

Hamon, Philippe et Denis Roger-Vasselín (dir.), *Le Robert des grands écrivains de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000, 1521 p.

Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 4^e éd. revue et augmentée, Paris, Presses Universitaires de France, 1989 (1961), 1320 p.

Rey-Debove, Josette et Alain Rey (dir.). *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2000, 2844 p.

