

Rémi Bouthonnier

## Un parcours impossible

sur l'œuvre d'Anne-Marie Albiach

### I

Le rassemblement en un seul volume des textes d'Anne-Marie Albiach provoque une perspective nouvelle sur ce qui est devenu, par sa mort en 2012, son œuvre achevée. Ce livre, titré *Cinq le cœur*, présente par ordre chronologique toutes ses publications depuis 1966. Nous nous permettons, puisque une telle écriture y engage, de considérer cette somme un objet unique et cohérent, ce qui implique d'abord de s'interroger sur sa nature. À quel *genre* avons-nous à faire : un chant lyrique, un récit critique, un traité esthétique ? Si, malgré les réticences de l'auteur quant à ces catégories, on aura peu d'hésitation à le classer en poésie, ce n'est ni un abus ni une erreur – car ces textes y répondent avec plus de rigueur que bien des travaux qui ne posent pas d'emblée une telle question.

Cette œuvre se situe dans une liberté de son déploiement comme de sa thématique, et une exigence de sa tenue, de sa résistance, de sa *facture*, que la poésie seule endosse à un tel degré. Liberté et rigueur, cette contradiction interne est encore faible à qualifier cet art qui, depuis ses origines, échappe à nos définitions. Car la double exigence qui jusqu'à la folie engendre et déchire l'acte poétique se trouve, d'une part, dans le désir de traduire un *fait* – fût-il affectif ou imaginaire – et d'autre part dans le vœu de constituer sa propre fin, sa propre chair, son propre objet – c'est-à-dire d'être ce fait lui-même. Plus encore, la poésie se veut englober ce qui lui manque, à commencer par ce réel ou cet idéal qu'elle ne peut chercher qu'avec des mots... Les défauts les plus habituels des poètes – le romantisme et la préciosité – exprimeront mieux que leurs qualités une telle dualité – native et, croyons-nous, définitive – que notre modernité aura seulement *raréfiée* à l'essentiel.

Si Anne-Marie Albiach est un grand poète, c'est moins d'échapper aux postures d'un côté trop précieuses (tournées vers le pur objet de langue) – d'un autre, trop romantiques (s'illusionnant sur la puissance de la parole) que de les dépasser, à l'image de Baudelaire, en les assumant à fond. Et si elle est emblématique de notre époque, c'est moins dans son usage particulier des figures de style que dans une contraction « en toute clarté » d'une telle dualité. Elle *réduit* le dire à sa fonction nue, qui reste de *livrer* ce qui lui est le plus rétif, accentuant ses pouvoirs d'évocation sans cesser de dénoncer son insuffisance par rapport à un infini qui l'environne – mais elle porte en même temps cette exigence d'expression sur l'opération même, elle condamne ce dire à se dire, ou plutôt à n'être que son objet, en évitant toutefois les formes d'impasse ou de désespoir que notre époque a cultivées – car elle n'exclut jamais, dans sa noblesse, la première exigence qui pointe un dehors irréductible à tout langage. Le dire se trouve assigné à n'être que lui-même tout en préservant une béance par rapport à ce qui lui est à la fois étranger et essentiel. Toute parole qui dure est imprégnée de cette déchirure, avec cette certitude que le dehors dans lequel elle est prise lui donne sa légitimité comme sa persistance – mais l'assigne également à un échec inévitable. Souci de *réel* et donc de relation incompatible avec l'aspiration à un *absolu* de la parole, c'est cette *opposition* qu'il s'agit de vivre, voire d'aviver, plutôt que de résoudre. En même temps, cet *art poétique* est dans le cas d'Anne-Marie une telle *passion*, une telle révolte, une telle pulsion transgressive – sans qu'il quitte jamais sa rigueur – qu'il se porte au plus haut degré d'irritation. Cet *acte* impliquant l'être en ses contradictions formera l'objet de résistance – centre double, outil insaisissable, pôle à la fois intérieur et extérieur – ces adjectifs eux-mêmes craquant, fausses barrières : « nous dormons derrière le reflet ».

Trois textes de quelques pages ouvrent le recueil, trois poèmes de la fin des années soixante avec lesquels elle aura bientôt pris quelque distance. Signés de cette jeune femme, « ortie femelle », qui se débat avec « le fardeau du mâle dans ses hanches », ils déploient dans un souci architectural un lyrisme charnel tendu vers un paroxysme :

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

Un *trouble* apparaît « dans l'indécision du genre / et les singularités du pluriel », suggérant l'ambivalence du sujet écrivant. L'alliance d'une sensualité aiguë, moteur de la diction, et d'une passion pour la forme, pour les structures, pour la *rigueur*, restera caractéristique de cette écriture. Le poète, s'éloignant d'un érotisme trop évident, porte déjà sa sensibilité vers d'autres fascinations, « l'eau des cristaux », « le blanc », « la glace des courants » et les « verrières », figures de transparence, de miroitement et de fragilité, qui feront partie de sa signature. La *distance* œuvrant à nous maintenir hors de ce qui, dès la première page, est nommé « une menace », nous laisse parfois dans une mélancolie teintée d'insouciance : « pluie sur le jardin / (tristesse) / un autre soleil renaît quelques secondes plus tard ». La diction ciselée en ellipses – d'un certain classicisme – propose déjà ce timbre reconnaissable entre tous : geste se rétractant en ce *coup* qui sera sa terre, mariage entre pulsion et retrait critique, débordement du verbe par lui-même, de quelque côté qu'il tende. La *division* devient l'instrument d'un art où l'indétermination ne cesse de différer, de fragmenter l'expression – tandis qu'une cruauté – autant celle de la Vie que de cet Acte impossible – engendre une vibration oraculaire entrecoupée d'abandons, comme en ces deux vers étranges :

Espace alourdit à noir  
lenteur de caresse

La « crémation des puissances » achèvera de laisser blanc cet espace où adviendra un dire qui, s'efforçant de renoncer à ses sécurités comme à ses charmes, épousera une plus grande ampleur.

## II

Le livre *État* publié en 1971 paraît instituer l'œuvre en sa conscience. Un dire qui se veut total formule son épopée en se renonçant : la distanciation en est à la fois le moyen, le sceau et la visée. La *pratique de l'écart* n'est pas seulement éthique ou critique : elle met en perspective, en abîme et en accusation ce qui s'énonce – et l'abîme, ici, n'est autre que la vie dans l'acte. Une écriture ainsi s'élabore comme par arrachements. Une idolâtrie s'entrevoit, avec aussitôt les jouissances de sa destruction. Cependant la *disponibilité* – notion essentielle qui serait la distance assumée dans le souffle et l'instant – inaugure le texte :

la disponibilité

ne signifie

le même

absence

La graphie et le dire voudraient se confondre en geste vivant. L'enjambement entre sujet et verbe, accentué par la ligne blanche, souligne cette « disponibilité », ce retrait du sens en vue de nous laisser un espace *d'addiction*. Mais le refus de signifier n'est pas absence de sens. Au contraire le sens *excède*, puisque la liberté laissée au lecteur en est comme l'objet suprême. Étrange opération, voilà une parole qui semble ne jamais cesser de dire qu'elle n'est rien sans nous, et qu'elle attend d'être accueillie et déclamée pour se reconnaître étrange.

Ce premier livre *État* a l'aspect d'un traité dont l'objet serait une *physique d'écriture*. Ce discours apparemment *scientifique* sera entrecoupé de lacunes volontaires – ces espaces d'infra-dire où s'effleure une liberté à venir, voire ce qui ne peut s'énoncer. Apparaît aussi une *fiction pronominale* comme un contre-chant plus lyrique, lui-même parsemé de palinodies. L'énonciation découvre sa propre opacité par transparence : « toutes les évidences lui sont mystères ». Sous les yeux s'éclaire ce qui reste insaisissable, d'un souffle à l'autre une actualité de l'obscur. *Symbolique* autant que *physique*, la distance doublée d'une terreur recèle cette énigme « en pleine lumière ». N'en cherchez pas la solution : elle est l'existence même. La fiction objectivée par la troisième personne stabilise en quelque sorte cette ouverture mystique, tandis que le « Je : opposition » se réserve la verticalité d'une *intervention* :

Je l'oppressai en sa matière  
l'apparence peut-être.

L'intransigeance de ce travail ne va pas sans ironie. L'humain a beau insister, « l'attention est grossière », et si le livre achevé n'a « aucune différence avec le projet », il n'en reste pas moins béant à ce qui l'entoure, un « fragment » dont les pages sont, par un effort alternativement proclamé et dissimulé, une puissance de captation assoiffée de fusion, de « luxure », de regards. La perte à son comble dans la *réalisation*, certains n'y verront que folie, c'est-à-dire un effondrement de la possibilité la plus vitale : l'altérité. Pourtant, dans son souci de fixer l'incertitude et le départ comme la substance de la parole, elle dit : « la trajectoire est la matière autre ». D'une certaine façon, cette attitude est à la fois induite par le matérialisme et une lutte contre celui-ci. Ainsi admet-elle une contradiction : il n'est pas question de quitter ce matérialisme comme postulat, en revanche il n'est pas d'autre issue que de le combattre ou du moins de le *dépasser* pour accéder à la Vie. En effet, si notre être entier est matière du monde, il nous reste à creuser ce dehors qui nous manque, cet écart ne pouvant s'accomplir qu'inachevé, d'un instant l'autre, tel une parole qu'aussitôt absorbe cette mort qu'est la matière – sous sa forme de masse ou de logique pure. Une ouverture *précède* pourtant la venue autant qu'une béance lui succédera, c'est cette vocation mystique de toute écriture, cette conscience aiguë de la vie mortelle, qui, ici, se porte à une rare lumière.

### III

A part quelques opuscules qui y seront inclus, il faut attendre 1984 pour voir paraître le titre suivant, *Mezza Voce*, le plus complet, le plus construit, le plus contrasté de ses livres. Au centre de l'œuvre, il propose dès son ouverture un dialogue dynamique plein de mystère. La parole se trouve dramatisée en *théâtre* où, hormis les personnages pronominaux qu'on retrouve, les chiffres joueront un grand rôle :

Ainsi de *Deux*, le rapport se réduisait dans une condensation corporelle à UN (...) Si le corps se divisait en *Deux* projetant dans une mémoire le chiffre TROIS d'un constat de désir, l'élocution en prenait son ampleur dans la distanciation...

On notera d'abord cette graphie particulière du « *Deux* » avec sa majuscule en italique, comme si le mot était scindé, instable, tandis que le « UN » et le « TROIS » sont comme fortifiés par les capitales qui les instituent. Marque d'une écriture qui reconnaît sa part d'arbitraire, la graphie pousse les mots au bord d'une négation que suspend l'exigence musicale. Il y a plus essentiellement deux mouvements, l'un de « condensation » du *Deux* vers le Un, l'autre de déploiement du *Deux* vers le Trois. Contre l'avis de certains, il me semble que cette symbolique des chiffres veut que le Trois représente un état d'ouverture vers le réel, tandis que le *Deux* serait plutôt synonyme du conflit et de l'imaginaire. Dans la préface à sa traduction de la *Jérusalem libérée* du Tasse (Gallimard, 2002), Michel Orcel, abordant brièvement cette question, rappelle que la signification ésotérique du *Deux* est en effet problématique :

De Pythagore jusqu'au néo-platonisme humaniste et renaissant, en passant par la gnose païenne ou chrétienne, le chiffre deux a toujours été interprété comme celui de l'unité divisée, comme une image de la différenciation, de l'opposition, de l'obstacle, et, pour finir, de la négation et du mal.

Sans nous attarder sur ces questions sans doute passionnantes, nous maintiendrons que, par refus de la trop parfaite solitude de l'unité, ainsi que de la trop conflictuelle structure duelle, c'est l'aspect ternaire, voire trinitaire, qui semble ici ménager la meilleure issue en laissant à l'altérité sa place *relative*, en nous *sauvant* des fatalités spéculaires et solitaires. Malgré son aspect *technique*, ce travail est donc autant une écriture du sujet qu'une *différentiation* creusée sur l'emprise, une *différence* qui conjure les fatalités circulaires du désir piégé dans nos structures. Une possibilité de parole, comme incluant la menace de sa destruction, reste l'acte suprême de ce verbe – avec toujours cette sorte de pudeur, ces voilements précieux sur un sens incendiaire. L'énergie extraordinaire que libère l'expression montre un lyrisme assumé à son plus haut degré. Le texte, comme tremblé par divers niveaux d'interprétation, forme un ensemble de voix qui se répondent et parfois se contredisent. La fabrique du poème – chambre de fusion des *personnages-sources*, à la fois *sorties*, *excès* du discours, et ses principes modérateurs – porte une *multifonctionnalité* confirmée plus loin :

la FICTION n'a plus cours : les personnages  
disparus dans les pages se transforment  
en références doubles  
OBJETS MULTIFORMES

L'alternance entre fiction et discours littéral, devenant le jeu essentiel de cette écriture, permet de maintenir une tension baroque dans le chant qui se déploie. C'est là que s'insère une problématique *intime*, où la blessure devient centrale. Il y a donc une dialectique entre d'un côté le recouvrement pudique (souvent enveloppé d'une armature technique ou d'un vêtement, d'un bijou, d'un « appareil ») et d'un autre côté la nudité, parfois jusqu'à l'obscène ou l'ostentatoire. Dans un texte en prose, « L'écart », la question de la parure et de la blessure se rejoignent :

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

La fascination d'Anne-Marie pour la « parure » paraît un trait féminin – certes – mais c'est aussi vers le *sacré* qu'il faut se tourner pour le comprendre. Ce mot est magique parce qu'une *parure* est d'abord liturgique – il s'agit donc d'un attribut masculin autant que féminin. Le mot vient du latin « parare » qui engendre les idées de préparation, de prévision, d'évitement qu'on retrouve affaibli dans les verbes « parer » ou « préparer ». Aussi, les guillemets, les italiques ou les capitales qui modulent cette écriture eux-mêmes *orientent la lettre* et préparent son offrande : si nous portons la vacance du signe comme un deuil de l'archaïque, il figure donc une conscience accrue, un transfert de ce renoncement en objet de *plaisir*. Ce déplacement s'appelle fiction pour peu que celle-ci prenne conscience de la distance qui la fonde. Ainsi la

tragédie grecque est-elle une transposition réfléchie du sacrifice, et Anne-Marie, en cela, forge une esthétique *tragique* au cœur de la modernité. (Le bijou porte donc un *charme* qu'elle identifie à la poésie et au théâtre, mais aussi au rite sacrificiel.) Si, à certaines époques, les femmes se *parent* davantage que les hommes, c'est peut-être moins pour signifier la possession d'une telle puissance ésotérique que pour compenser l'acceptation qu'elles font de celle des hommes qui, eux, en auraient abandonné le signe pour son exercice dans le réel. La parure, ce phallus gelé, est le pendant d'une circoncision : ce « supplément » concrétise ce qui manque pour le vivre *en le portant*. Cela explique le formidable excès que l'auteur avoue dans cet oxymore : *la nudité comme apparat*. La parure figure un écart fondateur qui, à l'origine de l'écriture et de la Cité, ne cesse d'être réitéré à travers cette œuvre singulière. Dans un texte publié en revue en 1983, « Premier portrait », on en trouve un écho d'une étonnante précision :

où la blessure éclate,  
un bijou  
  
archaïque

La correspondance entre « blessure », « bijou » et « archaïque » confirme notre intuition que cette esthétique assume son origine sacrée, c'est-à-dire qu'elle se sait l'obstacle nécessaire pour laisser advenir quelque chose d'insurmontable, et nous donner une meilleure chance de l'élucider. Soyons précis : elle ne s'adonne pas à un primitivisme ni à une sorte de *libération pulsionnelle*. Il y a ici trop d'exigence pour verser dans des oublis si vulgaires. En revanche, l'auteur nous met en garde contre notre illusion *d'avoir dépassé l'archaïque*. Ce serait d'ailleurs une paresse de vivre autant que de penser : le travail ne peut que se prolonger, comme ici nous ne faisons qu'engager une réflexion sur une telle écriture, sans pouvoir en épuiser le sortilège ni le sens.

Il y a dans *Mezza Voce* un aiguisement de ce qui s'affirmait avec force dans le premier livre : ce qu'on pourrait appeler un souci d'imprécision ou une décision d'incertitude, ce qu'ailleurs j'ai nommé l'aspect *quantique* de cette écriture. Dans ces pages, on a moins à faire à une succession qu'à une superposition de segments, les mots *oscillent*, comme pris entre plusieurs polarités. Il y a bien le travail d'une *composition* mais celle-ci, à l'image d'un volume ou d'un édifice, doit se lire de manière spatiale plutôt qu'en un déroulé chronologique. Et c'est pour ainsi dire *l'architecture d'une désintégration* qui alors se découvre... Le temps, certes, et ses déclivités, ses silences, le *rythme* et le *souffle* de ce théâtre dépendent bien d'un déploiement plus classique, mais jamais on n'aura éprouvé cette impression de surgissement aléatoire dans un ouvrage littéraire aussi précisément conçu. En son paroxysme, cela conduit à *l'auto-engendrement* de « la double rupture / des extrêmes » – expression saisissante qui figure l'achèvement comme l'éclatement de la structure duelle. Cette parole, même en sa part éthique, se sait attirée par la folie de son mécanisme. Curieusement, cette conscience engage le risque d'un plus ample délire. *Évincer le jour* – car celui-ci produirait « l'aveuglement » – serait la formulation possible d'une telle *tentation*. C'est toujours là qu'œuvre la *distanciation* : principe de réalité et de relation venant sans cesse déchoir la *facture parfaite* du verbe quantique, qui, livré à lui-même, engendrerait en effet la folie, la distance doit accepter sa cassure, comme elle brise le verbe vers sa maladresse assumée. Nous voyons là davantage qu'un dualisme, une sorte d'hélicoïdale tissage du drame intime et politique de la Parole contre l'instance de logique pure qui la dirige, qu'elle reconnaît mais qu'elle combat à cause de son aspect invasif et totalitaire. Alors se fonde une parole absolue qui tient dans son abstraction déchirée un pouvoir formidable d'évocation de notre être au monde :

L'absence dans les degrés, l'excès du corps : il disparaît. Hors texte il donne lieu à l'instance de l'accident, à la pliure...

C'est dans ce « dialogue » entre l'aspect destructif et la fécondité d'une opération complexe, mais infalsifiable pour ainsi dire – avec la décomposition jusqu'à la « structure » et la réélaboration inlassable des réécritures – c'est dans ce double mouvement que « les éléments prennent notion », quand la parole, se détachant de son fond volage et meurtrier, en réclame encore la puissance de vie.

Ces œuvres complètes, titrées *Cinq le Chœur*, rassemblant tous les textes publiés en volume ou en revue du vivant d'Anne-Marie Albiach, contiennent aussi le seul volume critique, « Anawratha », où nous relevons cette fraternité *éclatante et noire* avec Claude Royet-Journoud :

c'est la nudité  
obscur – la dénégation et la violence

On en trouve des échos dans la prose analytique plus mémorielle de « *Figure vocative* », qui précise une mystique assumant son désir d'incarnation de la parole :

mais le corps de mémoire recherche le corps de Celui ;  
Les mots qu'il prononçait mezza voce dans un élan de draps incestueux qu'il fuyait,  
faisaient qu'elle l'entendait comme paralysée par un enchantement.

Si la majuscule du démonstratif « Celui » trahit une divinité, son ambivalence reste complète. La seule transcendance ici semble l'Incertitude, l'Alternance, l'Oscillation... Une émotion rétive à l'analyse travaille à son objectivation active, c'est-à-dire une forme dont l'instance moïque tombe, mais non pas la force du sentir pleinement assumée dans le déplacement qu'opère l'esthétique. D'où cet oxymore, la « confusion objective », qu'on rencontre dans le dernier texte publié de son vivant, *L'excès : cette mesure*. Un *enchantement* l'emporte, lorsqu'il parvient à la fois à accuser et à résoudre ce dualisme errant et sans remède que traîne le monde depuis son origine, et qui, aujourd'hui seulement plus *affolé*, ne semble plus s'incarner en esthétique, mais contaminer technologiquement le réel. D'où une régression mythologique un peu lourde dans nos imaginaires de science-fiction. Loin de fluidifier ou de dissoudre, cette situation de l'être *durcit* le mental. Le monde naît psychiquement désintégré en celui qui peine à naître... La persécution devient le mode opératoire de la libération et du dépassement. Cette emprise qu'on pourrait dire *démoniaque* de l'anthropologie contemporaine se fait jour à travers certains textes. Ainsi dans « Incantation » :

Une ombre noire laisse tomber un corps, chute répétitive dans l'opacité.

Cette *incarnation de l'ombre*, aussi étrange que suggestive, ne permet pas d'interprétation aussi décisive qu'une simple évocation de forces surnaturelles. C'est beaucoup plus subtil, intriqué, *technique*. Mais la trouée verticale nécessaire est cependant sans cesse invoquée, moins comme une rédemption, que comme un accès transitoire à la durée, à la respiration, à la transposition. Anne-Marie paraît *en avant* de ces problématiques. La dissymétrie de la profondeur et de la surface, ou de l'altitude et de l'enfoncement, se trouvent quintessenciée dans une indétermination quantique, mais les pulsions du groupe et de l'individu restent les instances brûlantes et déstabilisantes d'une parole ayant définitivement choisi de demeurer en immanence, hors de toute métaphysique instituée. Le risque pris est pourtant bien l'acquiescement d'une mystique à une part d'inconnu qui résorberait ou dépasserait ces turbulences. La transcendance, sans être niée, reste une quête, même si ne semblent subsister que des divinités de la soif...

Rien n'est définitif, sauf au moment où la mort achève la forme d'un visage. Je pense qu'approchant de la fin, l'auteur entend dans son écriture ce dont elle peut se séparer, qu'elle contemple avec une distance mélancolique. Cela porte son travail à un dépouillement. Le verbe s'épure jusqu'à ne laisser qu'une venue du monde mêlée à son passé le plus ancien, vers la pauvreté de la lettre. Le *blanc* figure toujours la disponibilité, mais aussi la présence, la mémoire et pour ainsi dire l'imaginaire spatial des mots :

l'espace dénude

une épopée  
ou

silence

Tout est contenu et absent, et pourtant livré. Ce tour de force rappelant Mallarmé se démarque de lui par une puissance d'abandon de la parole. La violence du travail est devenue la douceur d'une *dénudation*. Ce dernier opus, *L'excès : cette mesure*, atteint peut-être sa plus admirable texture. Ce qui apparaît est à la fois l'image, sa division sur un *ici* inaccessible, et la possibilité de son autre. Une rencontre ? Alors de celles qui troublent, et dont la durée plus troublante

encore accueille autant le désespoir qu'une forme raréfiée et élargie de notre espérance. Ainsi se pacifie la « révolte face à la lettre ».

Dans le premier livre posthume – *Celui des lames* – resté inachevé – la *passion* se révèle intacte et proche des premiers moments. On peut supposer qu'Anne-Marie eût arasé par son travail de réécriture la tessiture de ce dernier poème, mais il a été voulu qu'elle en revienne à l'urgence de ces « genoux serrés dans la mémoire » qui alors ponctueront l'ensemble. Sans qu'on sache si l'image évoque une posture de repli ou de supplication, ce *resserrement* face à la mort ressemble à un retour à l'origine. Sur ces mots se refermera l'œuvre, et ce volume si admirable, *Cinq le chœur*, qui en est le parcours impossible : livre majeur, rétif, inassignable, dont notre commentaire n'aura pu qu'effleurer le pouvoir et la résonance. Un hommage, si nécessaire soit-il, porte en brisant le silence une souffrance particulière. Ce silence – qu'auront peuplé quelques témoins – ne pourra jamais atteindre à celui, seul, que nous impose, dans ses mots, la majestueuse *ferveur* d'Anne-Marie.

© Rémi Bouthonnier