



HAL
open science

Une poétique du corps dans Mezza Voce

Sandrine Bédouret-Larraburu

► **To cite this version:**

Sandrine Bédouret-Larraburu. Une poétique du corps dans Mezza Voce. Nu(e), 2018, Anne-Marie Albiach, 66, pp.101-112. hal-02061922

HAL Id: hal-02061922

<https://univ-pau.hal.science/hal-02061922>

Submitted on 22 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Une poétique du corps dans *Mezza Voce*

Sandrine Bédouret-Larraburu

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

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

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

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

Dire, poser le corps

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

DÉTERMINATION : l'Autre définit les limites du corps

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

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

Le regard, lui, permet l'extension du corps jusqu'à la rencontre de l'autre : « mais le regard oscille avec lenteur devant l'impossible, cette terreur de l'obscur » (p. 170). Le regard exprime l'attention portée à l'image, qui permet aussi d'inscrire une temporalité « À l'intérieur du corps // Cette image réitérée du Sacré Temporel » (p. 169). Il se fixe dans un espace autre, « dans l'IMAGE

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

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

// antécédemment vénérée ». Du regard, se construit l'image qui prend le pas sur l'expérience elle permet d'ancrer le réel ou la fiction à partir duquel l'écriture pourra se trouver :

Deuxième partie : il a donné le souffle qui demeure en suspens

La composition alchimique des corps transmettra cette IMAGE leur départ nous livre à la multitude corps ouverts

REGARD

« le chant » (p. 179)

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

De là peut naître une voix, une parole

PAROLE MULTIPLE : *le regard*

L'IMAGE ne s'estompe pas,

Elle émerge dans le désir

Sous des vêtements divers (p. 269)

Enveloppe d'interférence, le corps reste aussi et surtout un espace de désir. Ainsi le premier poème « DISTANCE : « ANALOGIE » » (p. 153-164) dit la séparation des corps, et le désir de fusion, dans une nécessaire jointure où « ils perpétuent la négation de la distance » (p. 155). Cette fusion se fait dans la douleur et les cris :

MUETS ILS PERDENT LEUR CORPS VIVANT POUR CET

instant

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

Là où le désir ne peut être qu'une expression individuelle, que le désir de l'autre oblige à dépasser

Dans leur Désir : ils sont déjà en deçà de leur propre cours

L'OBJET porte

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

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

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

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

Répétition,

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

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

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

La géométrie : maîtriser et esthétiser le corps

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

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

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

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

CERCLES

un ornement de figure géométrique

cercles sur la poitrine

l'exécution

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

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

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

un cube

parvient à son engendrement

de verbes à trois temps déliés

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

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

IL Y A CET ÉCART

Quel enjeu les séparerait (p. 169)

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

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

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

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

L'extériorisation du corps : la voix, le chant

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

« il reprend son CHANT graphique »

Redonnant la voix au paradoxe corporel p. 162

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

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

OUVERTURE :

³ Voir aussi p. 175.

du chant :

la densité du cercle

ce sens se lit sans ambiguïté dans « RÉPÉTITION » (p. 197), où le titre joue de la polysémie entre « répétition théâtrale » et « le fait de répéter une action »⁴.

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

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

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

Ainsi,

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

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

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

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

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

La mémoire se trouve lovée dans le langage, dans les signes qui l'ordonnent. C'est le cas de la ponctuation (p. 271) à la fois mémorielle et abusive, de la grammaire (p. 227) mais aussi de la versification ancienne (p. 193). La voix de la poétesse semble chercher

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

⁵ Même chose p. 291.

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

« la ligne transvergente » // là où la césure est / *visible* // *sous forme d'ennéade* // le mythe le plus abrupt (p. 208).

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

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

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

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