

Prologue :

On arrive dans la bibliothèque d'Anne-Marie Albiach.

On cherche.

De la poésie. Évidemment.

On change peu à peu de focale pour ausculter les livres d'art : Nan Goldin apparaît.

Et l'envie d'écrire sur *Elles* pour tracer de nouveaux cercles de rencontres.

Dans la bibliothèque d'Anne-Marie Albiach :

La bibliothèque d'Anne-Marie Albiach, conservée au Centre International de Poésie de Marseille, compte 3 947 ouvrages légués en 2014 par le poète Claude Royet-Journoud.

Parmi les lectures d'Anne-Marie Albiach, on trouve de la poésie, provenant de ce que l'on pourrait nommer le(s) cercle(s) proche(s).

Et notamment :

- Claude Royet-Journoud, fondateur de la revue *Siècle à mains*, revue qui est à l'origine de l'apparition de l'écriture d'Albiach sur la scène poétique contemporaine : « Ma naissance à l'écriture s'est faite avec Claude Royet-Journoud à Londres, quand il dirigeait et ensuite j'ai dirigé avec lui la revue *Siècle à mains*. Avant j'avais écrit des poèmes – je désirais profondément écrire et ce qui m'a attirée et ce qui m'a unie à Claude R-J, c'était le fait qu'il soit écrivain, poète, disons. Et nous avons travaillé ensemble avec Michel Couturier, à Londres, mais je n'ai aucun sens du temps, je ne me souviens pas vraiment des années. Je sais que nous sommes revenus en 1968, à Paris¹. » Dans *Siècle à mains*, elle publie son premier texte FLAMMIGÈRE en 1967.

- les poètes du contexte bouillonnant de l'époque de la fin des années 1960 et du début des années 1970, tels Jean Daive, Jean Tortel, Mathieu Bénézet, Michel Couturier, Dominique Fourcade...

- les poètes et éditeurs : Henri Deluy lui consacre un fronton dans sa revue *Action poétique* en 1974 ; Jacques Roubaud, Jean-Pierre Faye et Maurice Roche accueillent ses textes dans la revue *Change* ; en 1975, Emmanuel Hocquard la publie dans les collections « Chutes » et « Figurae » de sa maison d'édition Orange Export Ltd ; Bernard Noël édite MEZZA VOCE dans la collection « Textes » de Flammarion en 1984.

- les « écrivains intérieurs ». Albiach écrit en référence à Stéphane Mallarmé, Heinrich von Kleist, Edmond Jabès, Pascal Quignard, William Shakespeare, Georges Bataille, dans la mémoire de leurs lectures.

Nulle prétention d'exhaustivité, seulement la volonté d'esquisser les lignes fortes de cette bibliothèque.

Alors, une envie persiste : « ausculter » autrement cette bibliothèque, non pour découvrir le talent de collectionneuse d'Albiach, mais en prenant un marteau² afin de dégager les échos éloignés. Frapper cette bibliothèque comme un corps pour entendre les différences et les sons creux, en cherchant parmi les ouvrages d'art. Ceux-ci sont en nombre plus restreint par rapport aux livres de poésie : une revue de cinéma

¹ . *In Memoriam*, entretien avec Alain Veinstein, France Culture, 2003.

² . En référence à Friedrich Nietzsche, « philosopher à coup de marteau ». Voir l'ouvrage de Peter Szendy, *À coups de points, La ponctuation comme expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 2013.

russe, un ouvrage de la Collection Lambert publié aux Éditions Actes Sud en 2000, deux livres du peintre Gérard Beringer, deux livres de Pierre Boulez, quelques catalogues d'exposition ou monographies (Galerie Templon, Fondation Maeght, Tate Gallery), *New York* de William Klein...

Là aussi, un cercle proche se dessine et se précise à l'issue des échanges enthousiastes que nous avons eus avec Claude Royet-Journoud.

L'artiste le plus représenté est Richard Tuttle avec huit ouvrages. Artiste américain post-minimaliste, Tuttle a travaillé sur de nombreux supports. En 2004, il conçoit un livre d'artiste avec le texte d'Albiach,

L'EXCÈS : cette mesure, pour la collection « Une rêverie émanée de mes loisirs³ » du galeriste Yvon Lambert.

Lars Fredrikson est également présent. Proche d'Albiach, il a traduit certains de ses textes en suédois et disposait d'un enregistrement sonore d'*État*. On trouve aussi Joerg Ortner, graveur des poètes, surnommé le Dürer du XX^e siècle, qui côtoya Jean Daive et Claude Royet-Journoud, et qui illustra la couverture de la première édition de *MEZZA VOCE*, publié par Bernard Noël en 1984 chez Flammarion.

Enfin des ouvrages du peintre Jean-Luc Guérin, de François Martin, lui-même proche des poètes et des philosophes, et de Gisèle Celan-Lestrange, épouse de Paul Celan, qui pratiquait la gravure, avec laquelle Anne-Marie Albiach entretenait des relations d'amitié.

Cercle proche, où l'on voit se mêler artistes et poètes.

Puis l'œil qui ausculte le corps de cette bibliothèque s'arrête alors sur *The Ballad of Sexual Dependency* de la photographe Nan Goldin, publiée par Aperture en 1986. Que penser de la présence de cet ouvrage de photographie dans cette bibliothèque ?

Anne-Marie Albiach aurait rencontré Nan Goldin à la galerie Yvon Lambert. Le galeriste a peut-être souhaité qu'Albiach écrive sur les photographies de Goldin, suite à sa collaboration avec Tuttle. Ce qui n'advint pas... Réticence face au cercle intime que Goldin photographie sans relâche... Pourtant, le cercle ne fait-il pas écho ou figure entre leurs œuvres ?

Années 1970. Goldin commence à photographier ses amis, ses amants, ses proches et leurs tragédies de vie dans le milieu bohème du Lower East Side de Manhattan⁴. Le 21 décembre 1979, au Mudd Club 79, elle projette pour la première fois le diaporama de sa série sans fin *The Ballad of Sexual Dependency*, initialement intitulée *If My Body Wakes Up*. David Armstrong, Cookie Mueller, Suzanne Fletcher, Sharon Niel, Greer Lankton et d'autres en sont les sujets obsessionnels. Ce « journal public⁵ » de personnages débraillés, dans des intérieurs délabrés, pris sur le vif, souvent sur ou sous-exposés, fait écho à *Tulsa* de Larry Clark. Goldin partage son esthétique minimale, peu virtuose et autobiographique.

Chez Anne-Marie Albiach, existe un cercle intime d'un autre genre : celui des pronoms anonymes. *Elle, ils, eux, il, elles* foisonnent dans ses poèmes. Les marques de la première personne sont assez rares, même si elles affleurent, comme dans *L'EXCÈS* : cette mesure : « tu m'appelles aussi », « ma respiration s'altère ». Au « je » qui entretient une relation avec le « tu », est préféré par exemple le couple il/elle.

3 . Yvon Lambert crée cette collection de livre de bibliophilie en 1992.

4 . Voir le texte de James Crump in *Variety, photographies de Nan Goldin*, Paris, Textuel, 2009.

5 . Expression de Nan Goldin.

Si Anne-Marie Albiach dit travailler une « écriture référencée⁶ », les pronoms n'officient pas en tant que représentants assignés ou lieux de représentations déterminés. Ils réverbèrent. Ils irradient vers des origines et des références multiples. Réceptacles ou réservoirs de la mémoire des lectures intimes de la poétesse, ils se diffusent et jouent de leurs éclatements dans les cercles infinis tracés par les mots, en perpétuels décentrement au fil des pages : « On écrit d'après des lectures et aussi des pulsions. Par exemple, dans "H II" *linéaires*, il y a le Chœur qui est une référence au théâtre grec et à Shakespeare. Dans *État* il y avait "elles", ces références femelles qui me rappellent, je ne sais trop pourquoi, les sorcières de *Macbeth*... Ensuite en filigrane se dessine insidieusement le personnage de *Igitur* de Mallarmé⁷... »

Pris dans le jeu de leurs alternatives, les pronoms changent d'intensité et de gravité. Suivre « elle » dans FIGURATIONS DE L'IMAGE, c'est suivre ces intensités lumineuses (« elle s'éblouit face aux données », « blanche, elle s'éblouit et s'atténue ») et ses relations aux forces de gravité (« elle abstrait l'objet ; elle dévie l'objet »). Suivre encore « elle » dans « H II » *linéaires*, c'est assister aux modalisations d'une voix (« se dit », « dit-elle », « dira-t-elle ») qui, dans la tension de sa présence et de son absence, se perd en écholalie.

Étrangement, cela résonne avec l'œuvre, pourtant biographique, de Nan Goldin. Au fur et à mesure de *The Ballad of Sexual Dependency*, le mode opératoire va changer⁸. Après les premiers clichés où Goldin opère en instantané, vient une autre manière de photographier le cercle des intimes. La photographe resserre le cadre en travaillant avec un temps de pause photographique plus long. La lenteur de la focalisation annule l'espace autour de ses modèles ; ceux-ci se détachent du décor intime – cendriers, tableaux, intérieur domestique, taxi, etc. –, et par là même de leurs appartenances sociales et locales. Le même cercle revient dans les clichés (Bruce, Sharon, David, Cookie) mais « ce moins d'espace autour des modèles donne moins de détails qui transformaient chaque portrait en petite scène intime de la vie quotidienne⁹. » L'indétermination surgit, les variations opèrent. Et voici qu'un autre David advient : « David enveloppé jadis dans ses robes moulantes, absent car perdu dans les volutes d'un joint ou dans les bus des amants de passage est aujourd'hui un David posé, calme, lui qui semblait irréductible à la capture¹⁰. » En resserrant le cadre, Goldin met à distance et convertit l'excès en mesure.

Goldin et Albiach auraient alors en commun ces changements de gravité et d'intensité, désireuses toutes deux d'éviter que leurs images et leurs mots s'arriment dans un principe purement réflexif. Elles travaillent sur les équilibres et contrastes de forces et d'énergies en présence afin de montrer autrement. Au « se » est préféré le « ce », exorde cosmologique défendu par Fernand Deligny dans sa pratique des cartes¹¹, comme refus de déterminer tout être, même artiste, à la mesure du corps social institué. Les êtres sont aussi constitués de ce qui échappe à une enveloppe corporelle unique ; ils sont remplis d'énergies, de forces vitales, d'éléments impersonnels, issus de sources multiples et en perpétuelles modifications. Question politique, partagée à la fois par une photographe vivant dans le milieu underground new-yorkais et une

6 . « Entretien avec Henri Deluy », *Action poétique*, n° 78.

7 . *Ibid.*

8 . Voir le texte d'Eric Mézil in Nan Goldin, *Love Streams*, Paris, Yvon Lambert, 1997.

9 . *Ibid.*

10 . James Crump in *Variety*, *op. cit.*

11 . Voir Fernand Deligny, *Œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2007.

poétesse, souvent recluse.

L'une et l'autre poursuivant et poursuivie par des cercles.

À propos de l'écriture de « H II » *linéaires*, Albiach dit : « C'est plutôt comme si j'avais voulu étaler une carte géographique, comme si j'avais voulu tracer une ligne en rapport à un horizon donné, et à la limite de la vision, mais une ligne sans cesse déviée, décentrée, multiforme, prise dans l'échappement perpétuel¹². »

Décentrée, dans le travail de collaboration mené avec l'artiste Richard Tuttle. Yvon Lambert sollicite Tuttle pour faire un ouvrage dans sa collection. Tuttle accepte à condition d'une collaboration avec les mots d'Albiach. Lambert rencontre Albiach par l'intermédiaire de Jacques Roubaud. (Intervention du cercle intime.) Elle découvre le travail de Tuttle à la galerie d'Yvon Lambert et écrit *L'EXCÈS* : cette mesure. Un texte dénudé, quasiment sans ponctuation, travaillé dans la vitesse et la verticalité de la page. Tuttle y trace des cercles noirs, tels des projecteurs à faisceaux qui éclairent les mouvements des mots. Surprise par ces cercles noirs quand elle reçoit le livre, la poète souffle à Jean Daive : « Sans couleur, alors que je lui avais demandé de la couleur¹³. »

Et pourtant, Albiach est immédiatement irradiée par ces cercles. Dans une autre bibliothèque, chez Claude Royet-Journoud, on trouve une peinture de Lars Fredrikson datant de 1967, offerte en 1988 à Anne-Marie Albiach. Dessins de cercles au crayon avec cette dédicace : *Pour toi Anne-Marie, à qui d'autre ?*

Les mots d'Albiach figurent eux-mêmes comme dédicace ou exergue dans un catalogue d'art intitulé *Mapas, cosmogonías e puntos de referencia*¹⁴. Le fragment *appréhension/qui astreint/mémoire dissoute*, extrait de FIGURATIONS DE L'IMAGE, ouvre la présentation de la vidéo *Elegy of a Voyage* du vidéaste russe Alexandre Sokourov, datant de 2001. Traversée solitaire de paysages enneigés, de villes désertes, d'un musée, rythmée par une voix off.

Le cinéma russe apparaît en contrepoint dans la bibliothèque d'Albiach, et en boucle à la fin de sa vie, quand elle ne cesse de regarder les films d'Andreï Tarkovski.

Nan Goldin, quant à elle, se passionne très tôt pour le cinéma : « Il y a eu des périodes dans ma vie où j'allais au cinéma tous les jours. Jamais je ne suis aussi heureuse que lorsque je m'assois dans un fauteuil moelleux et que j'attends que le film commence¹⁵. » Les titres de ses séries photographiques fonctionnent d'ailleurs comme des titres de films : *All by Myself*, *Tokyo Love*, *The Ballad of Sexual Dependancy*. *The Ballad* adopte un style narratif brisé, qui n'est pas sans évoquer les films du cinéaste Antonioni, par la collision entre des images provenant de sources différentes (commandes, portraits familiaux, photographies de tournages, etc.), les changements techniques de modes opératoires, l'apparition de la couleur dans les années 1990, les temps de pause divergents entre les images...

Style également brisé chez Anne-Marie Albiach : le blanc typographique de la page coupe le discours. Il travaille aux effets de discontinuités. Il renvoie au geste du photographe qui scinde le monde en images, au

12 . *Action poétique*, n° 78, entretien cité.

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

14 . Voir le catalogue *Mapas, cosmogonías e puntos de referencia*, Xunta de Galicia, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2007.

15 . James Crump in *Variety*, *op. cit.*

bruit du diaphragme qui s'ouvre et se ferme. Blanc typographique et appareil photographique établissent des césures dans le flux du monde, comme le battement des paupières face aux images d'un film. Pour Walter Much, monteur des films de Francis Ford Coppola, « nous clignons des yeux pour séparer et ponctuer. S'il n'y avait pas de pause dans le discours, d'espace de silence, le monde serait incompréhensible¹⁶ ».

Dans le Lower East Side des années 1970/80, Goldin découvre le cinéma expérimental. Elle côtoie les cinéastes Vivienne Dick, qui l'introduit dans le mouvement d'artistes No Wave, et Bette Gordon. Comme Vivienne Dick, Nan Goldin fait entrer ses amants, sa famille et ses proches dans ses photographies. Influencée par le côté punk et l'ethos collaboratif de ce cinéma, elle cherche à déterminer la ponctuation de *The Ballad of Sexual Dependency* lors de ses projections. Les premières projections ont lieu au Mudd Club et au Rock Lounge, où l'on peut aussi écouter la musique punk du groupe de Jim Jarmush et de James Nares, The Del-Byzanteens, et les lectures de l'écrivain Luc Sante. Dans cette atmosphère de performance artistique, Goldin commence à trouver la ponctuation de la ballade. À l'OP Screening Room, repaire new-yorkais sur plusieurs étages pour cinéastes indépendants, pendant que les images défilent, elle lit des textes seule ou avec son compagnon Brian. Ensuite, elle y introduit des chansons (et les voix de Dean Martin, Marilyn Monroe, Rita Hayworth, etc.). Voix off toujours susceptible d'être modifiée, recomposée, en fonction des nouvelles images qui entrent dans la ballade, dont elle atteint l'équilibre en 1987. Les images sont désormais solidaires des voix.

Anne-Marie Albiach, passionnée par les voix de contralto comme celle de Kathleen Ferrier mais aussi par celles de Patti Smith ou Bob Dylan, aurait pu accompagner d'une voix off le texte *État*, publié en 1971, aux Éditions Mercure de France grâce à Yves Bonnefoy. « Ayant préalablement travaillé l'écriture du texte au moyen d'un magnétophone, vérifiant chaque pause, chaque inflexion, elle avait même souhaité qu'un long dépliant à la toute fin du poème donne *l'empreinte* vocale de sa voix en train de lire ce poème. C'est-à-dire, pas les mots, mais leur empreinte (tessiture, débit, intensité), etc.¹⁷ »

La voix serait-elle une sorte de négatif des mots et des images ? Au sens d'une rythmique qui se développe en creusant les distances entre les mots et entre les images...

À l'intérieur du discours d'Albiach, les guillemets permettent d'isoler des scènes, des fragments. Ces signes de ponctuation *sèchent* la scène à l'instar des pinces du photographe. Semblables à « deux paires de pinces (qui) tiennent en suspension une sorte de tenture, un voile ou un rideau¹⁸ », les guillemets théâtralistent¹⁹, accentuent la scène et la démarquent. Ils induisent des changements de cadrage et détournent certains éléments. Guillemets en profusion qui se débusquent même à l'intérieur d'autres guillemets, comme des emboîtements de cadres.

Aux guillemets, s'ajoutent les italiques, qui viennent travailler les différences d'intonation. Ils mettent en doute et creusent une différence de ton dans le poème qui s'entend. Ils sont la marque d'une incertitude qui

16 . Voir le chapitre « La stigmatologie » dans Peter Szendy, *À coups de points*, op. cit.

17 . Courriels échangés avec Claude Royet-Journoud.

18 . Citation de Jacques Derrida. Voir le chapitre « Monoreilles, ou la bulle des guillemets » dans Peter Szendy, *À coups de points*, op. cit.

19 . Pour la relation entre la poésie d'Anne-Marie Albiach et le théâtre, voir Jean-Marie Gleize, *Le Théâtre du poème vers Anne-Marie Albiach*, Paris, Belin/Extrême contemporain, 1995.

vient percuter le discours, met en doute l'interprétation univoque voire la prononciation du mot, comme dans le titre *État*. Les italiques creusent l'écho des mots, comme si l'écoute était toujours creusée par les écarts entre deux ou plusieurs voix. Effets d'écholalies.

On reconnaît donc une photographe ou un écrivain à sa ponctuation... Comment ne pas penser à Joerg Ortner, qui traduit les textes d'Anne-Marie Albiach en vue d'une publication dans la revue allemande *Park*. Tentative avortée à cause du blanc typographique, nécessité incomprise alors pour l'éditeur de la revue. Comment ne pas penser aussi au livre *Un transitif* de Jean Daive, où la ponctuation d'*État* apparaît autonome, sur des pages en papier calque...

Et enfin, comment ne pas faire revivre la bibliothèque d'Anne-Marie Albiach à travers le souffle de Nan Goldin... *Elle ?*

Je tiens à remercier Éric Giraud pour son accueil au Centre International de Poésie de Marseille.

Je tiens particulièrement à remercier Claude Royet-Journoud pour son écoute attentive et les précisions qu'il m'a apportées.

Je tiens enfin à remercier Karine Louesdon pour son travail de relectures.