

## ADRIENNE RICH: LE POÈME ET SON CADRE

A l'occasion d'une lecture de poésie en 1964, Adrienne Rich jette un regard critique sur les poèmes de ses débuts. *A Change of World* (1951), *The Diamond Cutters* (1955) et *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963) «instead of poems about experiences I am getting poems that are experiences. » Faire du poème le lieu d'un événement et non la transcription sereine d'impressions préalablement dépecées, voilà ce que choisit Adrienne Rich à mesure que son œuvre s'amplifie.

Malgré le dessein avoué de «changer le monde», les premiers poèmes d'Adrienne Rich frappent par la timidité de leur diction d'ailleurs fort louée par W.H. Auden:

The poems a reader will encounter in this book are neatly and modestly dressed, speak quietly but do not mumble, respect their elders but are not cowed by them, and do not tell fibs: that, for a first volume, is a good deal<sup>1</sup>.

Acceptables parce que bien enserrés dans une tradition, ces poèmes évoquent les exercices de style d'une étudiante brillante et lettrée rompue au maniement de l'assonance et de la rime. A mesure

---

<sup>1</sup>W.H. Auden, «A Foreword to *A Change of World*», in *Adrienne Rich's Poetry*, A Norton Critical Edition, Ed. B. Charlesworth and A. Gelpi, New York: Norton, 1975, pp. 126-127.

qu'Adrienne Rich se dégage de l'influence de ses illustres modèles, Frost, Yeats ou Robert Lowell, le poème s'ouvre en laissant apparaître la trace de ses emprunts: la marque visuelle de la *citation* défait l'illusion du poème clos sur lui-même. Ainsi c'est le cadre énonciatif que nous tenterons d'abord de cerner à travers la lecture de la *seconde main* à l'œuvre dans le texte d'Adrienne Rich.

Le désir de cohésion et de stabilité qui semble régir les premières œuvres d'Adrienne Rich s'accompagne d'un *intertexte pictural*. En quoi Vuillard, Velasquez, Boucher ou Chagall introduisent-ils un élément d'ouverture dans le paysage mental d'Adrienne Rich? Y a-t-il éclatement ou au contraire redoublement du cadre?

Dans les œuvres écrites depuis les années soixante-dix, la référence directe à un tableau ou à un peintre est très rare, la seule exception étant *From an Old House in America*, où le tableau *Love* de Robert Indiana est mentionné, encore que sous la forme dépravée d'un *poster*, emblème et rebut des années soixante-dix:

the light square on old wallpaper  
where a poster has fallen down

Robert Indiana's LOVE  
leftover of a decade. (p. 217)<sup>2</sup>

Mais la part du visuel n'est pas pour autant absente, bien au contraire: plus le texte se libère du cadre contraignant de la strophe ou du

<sup>2</sup> Sauf note particulière les pages renvoient à l'anthologie de poèmes d'Adrienne Rich: *The Fact of a Doorframe. Poems Selected and New 1950-1984*, New York: Norton, 1984.

poème rectangulaires, plus la photographie et le cinéma sont convoqués, le poème devenant le réceptacle de formes où la scansion du blanc et du noir se concrétise dans les espacements et la typographie.

La lecture du poème *Frame* (pp.303-305), initialement publié dans *A Wild Patience Has Taken Me This Far*, 1981, nous servira d'introduction à cette étude du cadre dans quelques poèmes d'Adrienne Rich.

Winter twilight. She comes out of the laboratory, last class of the day  
a pile of notebooks slung in her knapsack, coat zipped high against the already swirling evening sleet. The wind is wicked and the busses slower than usual. On her mind is organic chemistry and the issue of next month's rent and will it be possible to bypass the professor with the coldest eyes to get a reference for graduate school, and whether any of them, even those who smile can see, looking at her, a biochemist or a marine biologist, which of the faces can she trust to see her at all, either today or in any future. The busses are worm-slow in the quickly gathering dark. *I don't know her. I am standing though somewhere just outside the frame of all this, trying to see.* At her back the newly finished building suddenly looks like shelter, it has glass doors, lighted halls presumably heat. The wind is wicked. She throws a glance down the street, sees no bus coming and runs up the newly constructed steps into the newly constructed hallway. *I am standing all this time just beyond the frame, trying to see.* She runs her hand through the crystals of sleet about to melt

on her hair. She shifts the weight of the books  
 on her back. It isn't warm here exactly but it's  
 out of that wind. Through the glass  
 door panels she can watch for the bus through the thickening  
 weather. Watching so, she is not  
 watching for the white man who watches the building  
 who has been watching her. This is Boston 1979.  
*I am standing somewhere at the edge of the frame*  
*watching the man, we are both white, who watches the building*  
*telling her to move on, get out of the hallway.*  
*I can hear nothing because I am not supposed to be*  
*present but I can see her gesturing*  
*out toward the street at the wind-raked curb*  
*I see her drawing her small body up*  
*against the implied charges.* The man  
 goes away. Her body is different now.  
 It is holding together with more than a hint of fury  
 and more than a hint of fear. She is smaller, thinner  
 more fragile-looking than I am. *But I am not supposed to be*  
*there. I am just outside the frame*  
*of this action when the anonymous white man*  
*returns with a white police officer.* Then she starts  
 to leave into the windraked night but already  
 the policeman is going to work, the handcuffs are on her  
 wrists he is throwing her down his knee has gone into  
 her breast he is dragging her down the stairs *I am unable*  
*to hear a sound of all this all that I know is what*  
*I can see from this position there is no soundtrack*  
*to go with this and I understand at once*  
*it is meant to be in silence that this happens*  
 in silence that he pushes her into the car  
 banging her head in silence that she cries out  
 in silence that she tries to explain she was only  
 waiting for a bus  
 in silence that he twists the flesh of her thigh  
 with his nails in silence that her tears begin to flow  
 that she pleads with the other policeman as if  
 he could be trusted to see her at all  
 in silence that in the precinct she refuses to give her name  
 in silence that they throw her into the cell  
 in silence that she stares him  
 straight in the face in silence that he sprays her

in her eyes with Mace in silence that she sinks her teeth  
 into his hand in silence that she is charged  
 with trespass assault and battery in  
 silence that at the sleet-swept corner her bus  
 passes without stopping and goes on  
 in silence. *What I am telling you*  
*is told by a white woman who they will say*  
*was never there. I say I am there.*

(1980)

Connue aux Etats-Unis pour ses prises de positions militantes,  
 contre la guerre du Viêt-nam, pour les femmes et autres exclus du  
 système, Adrienne Rich voit souvent sa poésie interprétée en  
 fonction de ces présupposés axiologiques. Pour un public moins  
 englué dans l'image sociale du poète, il est sans doute plus facile de  
 pénétrer de plain pied dans ce poème et d'en faire ressortir la force.

Visuellement, il se présente comme un entrelacs de deux  
 typographies: caractères romains et italiques. Curieusement certains  
 commentateurs (par exemple Helen Vendler dans *The Music of What*  
*Happens*)<sup>3</sup> ont tendance à sauter les italiques pour réserver leurs  
 leurs critiques à l'anecdote, le fait divers narré par cette voix ainsi  
 matérialisée. La scène se passe en hiver: «Winter twilight». Une  
 femme, dont on comprend qu'elle est noire, se voit molestée puis  
 «coffrée» (*framed*) par des gardiens blancs. La voix qui parle en  
 italique se tient d'abord à distance de l'événement et l'encadre, puis la  
 distance s'abolit entre l'histoire et son récit, au moment où la violence  
 s'accroît: «the handcuffs are on her / wrists he is throwing her

<sup>3</sup> H. Vendler, *The Music of What Happens, Poems, Poets, Critics*, Cambridge:  
 Harvard University Press, 1988, p.380.

down[...] I am unable / to hear a sound of all this.» L'absence de son semble mimer le souffle coupé à la fois de la victime et du témoin oculaire («eye-witness»). Il n'y a plus de marques visibles pour ponctuer le récit de cette catastrophe qui est aussi chute dans l'image pure, à l'exclusion de toute parole. La répétition incantatoire de «in silence» cerne les gestes et les mouvements divers (la femme, la sentence du policier, le bus) et encadre le moment paroxystique de la scène qui s'ouvre et se ferme sur le mot *silence*. Les derniers vers en italique acquièrent ainsi un poids supplémentaire en venant rompre ce silence: comme épilogue et preuve d'existence du témoin: «*What I am telling you / is told by a white woman who they will say / was never there. I say I am there.*»

L'opposition axiologique simple *I / They* est mise en scène dans une phrase complexe «who they will say was never there» et la dernière formule «*I say I am there*» est l'assertion délibérée d'une impossibilité grammaticale puisque le présent de «I am» qui évoque l'immédiat s'oppose à «there» signe de distance dans la deixis ou de reprise énonciative; dans les deux cas le «there» forme un contraste avec le «here» implicite du moment de l'énonciation. D'ailleurs il apparaît que les deux présents «I say» et «I am» ne recouvrent pas la même réalité existentielle, comme si le *je* tentait de faire la suture entre deux présents disjoints, celui de la diégèse et celui de sa mise en discours. A la fin, l'on est tenté de relire isolément ces vers italiques qui tous tracent un cadre autour de la scène décrite. Mais c'est la place du sujet par rapport à ce cadre qui est problématique: «just outside the frame», «just beyond the frame», «at the edge of

the frame», «just outside the frame». Finalement la réalité même du fait divers est mise en cause, comme si la visibilité incertaine de cette femme noire jetait un doute sur la possibilité d'un tel événement (de «femme invisible» elle est devenue foyer de regards: «Watching so, she is not / watching for the white man who watches the building / who has been watching her»). De même que *watch* déroule ici son programme sémantique de *regarder, guetter, surveiller, faire attention, frame* qui donne son titre au poème révèle sa polysémie de *cadre / cadrage* et de *piège*. C'est comme si le *je* qui racontait l'histoire s'était laissé prendre par la scène découpée comme une séquence de film. La découpe spatiale claire qui isole «all this» délimite aussi un cadrage temporel («all this time»), mais à la fin du poème, par l'entremise de ce réajustement modal «*who they will say / was never there*», tous les éléments de la diégèse censés authentifier la scène, «This is Boston 1979», semblent néantisés. Le cadre du début, saturé de détails: «Winter twilight», paysage, personnages, temps et lieu, est désormais un cadre *nul*. Ainsi, à trop voir dans ce poème une condamnation du racisme et du sexisme ordinaires, ce qu'il est aussi, on risque de passer à côté d'une interrogation concomitante sur la place du sujet de l'énonciation dans le poème. A trop surimposer le *plein* d'un discours militant l'on manque toute une réflexion sur le *vide* de la parole poétique, les «failles ou l'énonciation défaille et où peut s'entendre quelque chose de la défaillance constitutive de la parole

et du sujet» (Michel Cusin)<sup>4</sup>. Ces derniers vers introduisent un trouble dans le *dit* en affirmant la suprématie du *dire*.

Indices de la subjectivité, les italiques, en rompant l'homogénéité de la trace signifiante, participent du caractère *performatif* du poème qui, par exemple, réunit dans un même vers l'assertion d'existence et le doute («more fragile-looking than I am. *But I am not supposed to be / there*»), le témoignage et la scène, et visualise ainsi la lisière entre le dedans et le dehors, la ligne où se situe le *je* du poème.

Ce poème, qui met en scène une réflexion sur le cadre comme lisière et bordure où se place le *je*, n'est pas le seul à matérialiser un hors-texte. D'autres textes d'Adrienne Rich font éclater le cadre par des emprunts qui pluralisent le foyer énonciatif.

Le recours à l'allusion, l'emprunt, la citation, autrement dit à ce qu'après Antoine Compagnon nous appellerons *la seconde main*, est une autre manière d'ouvrir le poème, non par emplissage, comme s'il s'agissait seulement d'énoncés répétés, mais par friction entre plusieurs sujets d'énonciation:

L'acte de citation est une énonciation singulière: une énonciation de répétition ou la répétition d'une énonciation (une énonciation répétante), une ré-énonciation, ou une *dénonciation*.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> M. Cusin, «D'une poétique du signifiant à une poétique de l'énonciation», in *Poétique(s)*, Actes du Congrès de la S.A.E.S., 1981, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1983, p. 266.

<sup>5</sup> A. Compagnon, *La seconde main*, Paris: Éd. du Seuil, 1979, p. 55.

Adrienne Rich fait un usage généralisé de l'allusion au point de rendre nécessaires des notes érudites, qu'elle compose le plus souvent elle-même.

Le poème *Snapshots of a Daughter-in-Law* (pp. 35-39) qui donne son titre au recueil paru en 1963, offre un éventail assez complet des modes de fonctionnement de l'intertextualité, comme «travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens» (Laurent Jenny)<sup>6</sup>. Placée sous le signe de la réminiscence, la première strophe cite le pianiste Cortot traduit en anglais. Il y a la même distance entre le présent de l'énonciation («still have», «play») et le passé qui reste vague («that time»), qu'entre le corps du poème et la citation soulignée par des italiques et des guillemets. Ainsi ironiquement festonnée<sup>7</sup> la citation semble flotter dans le sensualisme, ce qui rend le retour à la réalité d'autant plus brutal et tranchant («the knife-edge / of mere fact»). Plus loin, de simples italiques sans nom d'auteur (où l'on reconnaît Cicéron et Horace) font irruption dans le poème, où ces fragments de *déjà-lu* font figure d'intrus. Dans les deux cas, la citation *tranche* sur le contexte et une tension se crée entre l'emprunt en latin à la Grande Bibliothèque et le caractère volontairement réaliste et coupant du passage dans lequel il s'insère comme par effraction:

<sup>6</sup> L. Jenny, «La stratégie de la forme», *Poétique* 27 (1976), p. 262.

<sup>7</sup> Le point de feston est un point noué qui prend l'étoffe avec le fil et sert à arrêter un contour découpé.

And Nature,  
that sprung-lidded, still commodious  
steamer-trunk of *tempora* and *mores*  
gets stuffed with it all [...]

*Dulce ridens, dulce loquens,*  
she shaves her legs until they gleam  
like petrified mammoth-tusk. (p. 36)

Ainsi le besoin de se relier à une tradition littéraire, la dette envers l'héritage historique sont contredits par une énonciation seconde faisant peu de cas du respect dû aux anciens (textes ou personnes). Parfois la transposition peut aller jusqu'à la déformation; ainsi dans le même poème, Adrienne Rich plie l'interjection bien connue de Baudelaire («Hypocrite lecteur! — mon semblable — mon frère!») à son propos féministe, qui a déjà distordu le syntagme courant «argument ad hominem») suivant le même biais: «The argument *ad feminam*, all the old knives / that have rusted in my back, I drive in yours, / *ma semblable, ma sœur!*» (p.36).

Un mélange de déférence et de désinvolture caractérise le choix d'un vers d'Emily Dickinson, «My Life had stood — a Loaded Gun». Ce vers est emblématique de la force volcanique que Rich reconnaît à une poésie trop souvent taxée de mièvrerie<sup>8</sup>. D'ailleurs un poème dédié à Emily Dickinson a pour titre un extrait de lettre à Higginson «I Am in Danger-Sir» (p.70-71) («You think my gait 'spasmodic' — I am in danger — Sir — You think me 'uncontrolled' — I have no Tribunal»), et fait une relecture en rupture avec les canonisations déléatoires de la

<sup>8</sup>Adrienne Rich, «Vesuvius at Home: the Power of Emily Dickinson», in *On Lies, Secrets and Silence, Selected Prose (1966-1978)*, New York: Norton, 1979, pp. 157-183.

critique officielle: «mothballed at Harvard» («and in your half-cracked way you chose / silence for entertainment / chose to have it out at last / on your own premises», p.71). De nouveau dans *The Spirit of Place* (pp. 297-303), tiré de *A Wild Patience Has Taken Me This Far* (1981), Rich fustige la médiocrité d'un discours universitaire qui a fait de ce poète du presque rien une simple victime:

Strangers are an endangered species  
In Emily Dickinson's house in Amherst  
cocktails are served the scholars  
gather in celebration  
their pious or clinical legends  
festoon the walls like imitations  
of period patterns.(p.300)

Plus loin dans *Snapshots of a Daughter-in-Law*, Adrienne Rich cite sans la nommer dans le texte (mais dans une note) Mary Wollstonecraft (l'auteur de *Thoughts on the Education of Daughters*, London, 1787). L'on remarque au passage que «whore» rime avec «more»:

«To have in this uncertain world some stay  
which cannot be undermined, is  
of the utmost consequence.»

Thus wrote  
a woman, partly brave and partly good,  
who fought with what she partly understood.  
Few men about her would or could do more  
hence she was labeled harpy, shrew and whore. (p.37)

En gommant l'origine de ces paroles, Adrienne Rich amorce ici un mouvement qui s'amplifie au long de sa carrière: citant des femmes

plus ou moins célèbres elle fait de la citation non une valeur de vérité mais un moyen d'ouvrir le *je* du poème à une pluralité. Ainsi dans *A Wild Patience Has Taken Me This Far* (1981) le poème *Culture and Anarchy* (pp.275-280), dont le titre parodie Matthew Arnold, s'approprie de grands pans empruntés à des femmes célèbres ou totalement inconnues de l'histoire du dix-neuvième siècle.

Fondamentalement éclectique (Thomas Campion, Samuel Johnson, Shakespeare) l'intertextualité produit chez Adrienne Rich des turbulences novatrices. *In the Woods* (p.56-58) voit la rencontre d'un hélicoptère et d'une allégorie «et in Arcadia ego». L'hélicoptère, déjà présent à la fin de *Snapshots of a Daughter-in-Law* (p.38), est emprunté au *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir. Placée entre deux fois deux points, l'expression «ego's Arcady» résume à elle seule la pastorale perdue, comme pour la transformer en motif figé dont la capacité de mouvoir et d'émouvoir se serait émoussée.

Qu'elle soit littérale ou tronquée, fidèle ou modifiée, littéraire ou familière, la citation telle qu'Adrienne Rich la pratique féconde le commerce entre de multiples sujets d'énonciation. C'est un véritable «embrayage à frictions» (A. Compagnon). En cousant ensemble du déjà lu Adrienne Rich souligne la suture et les accrocs du texte, sans tenter de les fondre dans une surface lisse, et produit ainsi un effet de *patchwork*.

Lorsqu'elle choisit de faire référence au domaine pictural proprement dit, Adrienne Rich, surtout à ses débuts, semble s'appuyer sur le visuel pour créer un univers de stabilité. *Pictures by*

*Vuillard* dans *The Diamond Cutters* (1955)<sup>9</sup>, donne la vision totalisante d'un monde clos. «Now we remember all. We harbor everything». Le schéma des rimes embrassées (abba) accentue par un écho sonore le sentiment d'un encadrement de l'émotion, d'un endiguement des sentiments que les murs et les enclos («walls», «gate»), redoublent métonymiquement. La mémoire ou le souvenir évoquent la paix, «a breath of common peace». Le tragique, la colère et l'horreur («Midday where nothing's tragic», «To deal with what must anger and appal») sont mentionnés, mais de loin, et semblent ne jamais déranger la placide tranquillité de ce *nous* fort de sa supériorité («But we, the destined readers of Stendhal»). Seul un bruissement de feuilles et l'adjectif «wild» évoquent une possibilité de rupture, encore que la reprise de l'image du premier vers produise un effet de cadre rassurant. Si, comme le fait remarquer Michel Makarius, Vuillard a créé un «espace du féminin», l'intimisme qui se dégage de ses tableaux repose sur une ambivalence essentielle: «l'étroite symbiose du personnage avec son milieu, sa proximité avec les objets, meubles et murs qui l'entourent, a pour effet de le rendre à la fois présent et insaisissable.»<sup>10</sup> De plus, sous l'influence de l'art japonais, le format en hauteur et «la structuration de l'espace par étagements successifs [...] les bordures de tapis, les caissons des plafonds, les rayonnages et encadrements fortement marqués [...] constituent autant de lignes horizontales qui, par leur empiement, annulent la profondeur dans un mouvement ascendant. Qu'il soit en contre-plongée [...] ou en vue

<sup>9</sup>A. Rich, *Adrienne Rich's Poetry*, Norton Critical Edition, op. cit., pp. 4-5.

<sup>10</sup>M. Makarius, *Vuillard*, Paris: Hazan, 1989, p. 19.

plongeante [...], le *point de vue* choisi par Vuillard place le spectateur dans une position inhabituelle de recul.<sup>11</sup> D'après Siegfried Wichmann, «Vuillard veut ravir au spectateur son point d'observation privilégié, en le déconcertant par une construction en *plans multiples*»<sup>12</sup>. Rien de ce décentrement du spectateur face aux tableaux de Vuillard ne transparaît dans le poème, si ce n'est au dernier vers qui semble remettre en cause la possibilité même de fusion avec le monde du tableau: «Air that we should have known, and cannot know». Il y a quelque chose de définitif dans cette affirmation de la méconnaissance comme un fait «cannot».

Comme pour commenter ses *Pictures by Vuillard, Love in the Museum* énonce un jugement sur l'art, dans sa dernière strophe:

But art requires a distance: let me be  
Always the connoisseur of your perfection.  
Stay where the spaces of the gallery  
Flow calm between your pose and my inspection,

Lest one imperfect gesture make demands  
As troubling as the touch of human hands.<sup>13</sup>

Le mot de *perfection* repris par *imperfect* traduit une fascination imaginaire pour un univers lisse dénué de tout affect. En faisant rimer «Vermeer» avec «clear» Adrienne Rich adhère à cette «paix totale de la perfection» que le critique Youssef Ishaghpour associe à Vermeer

<sup>11</sup> *ibid.*, p. 71.

<sup>12</sup> *ibid.*

<sup>13</sup> A. Rich, in Norton Critical Edition, *op. cit.*, p. 5.

dont il écrit en outre qu'il «est limpide et exact, scintillant de clarté»<sup>14</sup>. En contemplant l'*Infante* de Velasquez, les cupidons alanguis de Boucher ou les *Madeleine* de Vermeer, la *persona* de ce poème s'identifie à un monde idéal parce que pris dans une composition picturale englobant le temps et l'espace dans sa structure. Dans *Ideal Landscape*, le danger de ce que Jauss appelle l'«aurification»<sup>15</sup> est souligné par l'opposition de la dorure et du vert-de-gris: «Those gilded trees, those statues green and white»(p.13). Le désir de perfection est nommé comme appartenant au passé: «when most we sought perfection»(p. 13).

La caractéristique formelle de ces poèmes, qui s'appuient sur un référent pictural préexistant, est de multiplier les marques de clôture au sens défini par B. Herrnstein-Smith dans *Poetic Closure, A Study of How Poems End*:

In both painting and poetry, then, the «ultimate stability» of the work refers not to a point at which the observer's or reader's experience is «finished», but to a point at which, without residual expectations, he can experience the structure of the work as, at once, both dynamic and whole.<sup>16</sup>

Dans les poèmes de ces premiers recueils, le regard sur le tableau s'accompagne d'un redoublement des effets de clôture dans le

<sup>14</sup> Youssef Ishaghpour, *Aux origines de l'art moderne, Le Manet de Bataille*, Paris: Éd. de la Différence, 1989.

<sup>15</sup> H.R. Jauss, «La perfection, fascination de l'imaginaire», *Poétique* 61(1985), p. 19.

<sup>16</sup> B. Herrnstein Smith, *Poetic Closure, A Study of How Poems End*. Chicago: The University of Chicago Press, 1968, p. 36.

poème: par le schéma régulier des rimes avec souvent un distique final, mais aussi par la référence plus ou moins implicite à une stabilité non menaçante pour le Moi («rooms of selfhood»). En se posant comme amateur de tableaux, Rich à ses débuts énonce son art poétique fait de mesure et de distance. L'abandon de la référence à l'art pictural me semble aller de pair avec un changement de son point de vue sur le poétique. En se référant à la photographie ou au cinéma, Rich tourne le dos à la perfection imaginaire pour embrasser le fragmentaire et le discontinu, l'hétérogène et l'atomisé.

Art des images en mouvement, le cinéma — «the movies» — fournit à Adrienne Rich une réserve de métaphores, mais il est aussi et surtout l'occasion d'un retour réflexif sur son art. Dans *Images for Godard*, (publié dans *The Will to Change*, 1971)<sup>17</sup>, le poète-spectateur souligne la différence entre les arts tout en restant attiré par la lumière du projecteur:

the mind of the poem is the only poem  
the poet is at the movies

dreaming the film-maker's dream but differently  
free in the dark as if asleep

free in the dusty beam of the projector  
the mind of the poet is changing

the moment of change is the only poem<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Titre inspiré de Charles Olson «What does not change / is the will to change», *The Kingfishers*.

<sup>18</sup> A. Rich, in Norton Critical Edition, *op. cit.*, p. 53.

De même qu'elle se réfère le plus souvent à la peinture européenne, c'est au cinéma européen, et à plusieurs reprises au cinéaste Jean-Luc Godard (*Images for Godard*, et *Pierrot Le Fou*) qu'elle s'adresse. Le poème dont je viens de citer la conclusion s'ouvre sur la mention de Wittgenstein, philosophe du langage ordinaire, avant de faire défiler une série d'images évoquant *Alphaville*:

Language as city: Wittgenstein:  
Driving to the limits  
of the city of words

the superhighway streams  
like a comic strip<sup>19</sup>

Ce décor sans profondeur («streams» «comic strip») rappelle le monde de la «galaxie alpha» où les mots ont perdu leur faculté d'exprimer les émotions. Ce qui se traduit dans le poème par une syntaxe élémentaire énonçant des prédicats vides parce que sans sujet exprimé («to love», «to move»). Citant des bribes de dialogue et des paroles de Godard en italique et comme une greffe mal jointe, le poème trace la déroute du langage de la communication, qui dans le poème comme dans le film ne sert plus à relier mais à disjoindre. L'intransitivité et l'impossibilité se traduisent par un emboîtement d'énoncés: «and the film begins / that you've said you'd never make /

<sup>19</sup> *Id.*, p. 51.

because it's impossible. [...] That film begins here / yet you don't show it / we leave the theatre / suffering from that.»

Ici Adrienne Rich joue sur les différentes valeurs de *that*, qui, comme l'indique Claude Delmas dans ses analyses des opérateurs de la deixis *this* et *that*<sup>20</sup>, ne renvoie pas à un éloignement dans le concret référentiel extra-linguistique, mais met en scène une reprise énonciative. *That* détourne l'attention sur la métaopération d'où, d'après C. Delmas «une impression de décrochage par rapport au réel». Le film n'est même plus l'objet absent dont on aurait déjà parlé, mais fonctionnellement c'est un objet de discours; au même titre que le *that* sur lequel se clôt la strophe sans point final d'ailleurs, comme si le discours se bouclait sur lui-même, de *that* à *that*, sans passage rassurant par l'image d'un objet aux contours précis, mais par un *it* indéfini, cartouche vide. Ici la syntaxe reproduit le tracé d'une distance intérieure, puisque l'impossible ne se montre pas, il s'énonce à peine. Il y a ainsi rencontre *structurelle* et non pas *thématique* entre l'esthétique du montage et du cadrage prônée par Godard et le démontage poétique de la syntaxe auquel se livre Adrienne Rich. Si, comme le dit Godard<sup>21</sup>, le montage est ce qui fait voir, le poétique est ce qui fait entendre les bruissements de la syntaxe. Godard ne filme jamais les «mondes extérieurs» dont les personnages de l'Alpha 60 parlent souvent, mais il les évoque par une musique qui «semble en

<sup>20</sup> C. Delmas, *Structuration abstraite et chaîne linéaire en anglais contemporain*, Paris: CEDEL, 1987, pp. 92-93.

<sup>21</sup> J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris: Éd. de l'Etoile, Cahiers du Cinéma, 1985, p. 415.

contrepoint et même en contradiction avec l'image: elle a un côté traditionnel, romance, que dément le monde d'Alpha 60.[...] Ce sont des sons qui ont une valeur d'image. Je n'ai jamais utilisé la musique autrement. Elle joue le même rôle que le noir dans la peinture impressionniste.»<sup>22</sup> De même Adrienne Rich n'explique rien et ne montre pas grand-chose si ce n'est le mouvement de la parole. Grâce à des raccourcis et des reprises elle trace la ligne infranchissable entre le *this* et le *that*, entre la réalité et le réel d'une jouissance qu'on ne montre pas.

Sans doute l'art de l'ellipse pratiqué par Godard est-il très proche de celui d'Adrienne Rich, qui dans son poème intitulé *Pierrot le Fou* par exemple se situe dans le registre lacunaire de l'absence d'images:

Suppose you stood facing  
a wall of photographs  
from your unlived life

as you stand looking at these  
stills from the unseen film?(p. 123)

Simple préfixe de négation, *un* - indique que le signifié convoqué est en même temps annulé. On pourrait voir un équivalent cinématographique de ce double mouvement de convocation et d'annulation (par un préfixe) dans la manière qu'a Godard d'établir un lien oblique entre les images et le son. La bande sonore (d' *Alphaville*, par exemple), n'accompagne pas l'image, elle fait exister un hors-

<sup>22</sup> J.-L. Godard, *op. cit.*, p. 174.

champ. Elie Faure lu par Ferdinand (dans le film *Pierrot le Fou*), cela peut paraître incongru, mais ce que dit Elie Faure sur Velasquez dans son *Histoire de l'Art moderne*, c'est ce que fait le cinéma de Godard: comme Velasquez il ne peint pas «les choses définies, mais ce qu'il y a entre les choses définies».

De même Adrienne Rich est-elle plus à la recherche du non-encore-advenu, dans les charnières et les interstices de la syntaxe. La fin du poème *Pierrot Le Fou* utilise l'espace de la page comme un écran sur lequel s'inscrivent des aphorismes qui explorent les contradictions du langage ordinaire, l'œil de la caméra, et la difficulté d'inscrire le visible: «To record in order to forget / the surface is always lucid / my shadows are under the skin.» (p. 126)

Emblème de ce raccord difficile entre la réalité et l'image, le film documentaire d'où le sujet est toujours absent: «and you are missing / from the footage of the march. [...] even the shots of the island / miss you / yet you were there» (p. 125). Chargé d'authentifier la réalité et de constituer ce qu'on appelle «les actualités», le film documentaire manque l'essentiel c'est-à-dire le rôle du sujet dans la constitution du discours sur l'Histoire («miss you / yet you were there»).

*Shooting Script* (p. 137-146) désigne les images comme fantoches de la réalité. Dans la deuxième séquence de ce poème, intitulée *Newsreel*, un soldat de la guerre du Viêt-nam se confronte à son propre aveuglement; en fait de preuves le documentaire n'apporte qu'un théâtre d'ombres, «This would not be the war we fought in.» (p. 141)

De même la photographie, qui est, pour Roland Barthes, «littéralement une émanation du référent»<sup>23</sup> n'apporte pourtant pas la certitude désirée. Dans *The Photograph of the Unmade Bed*, Rich dénonce la ressemblance entre le poème et la photographie: «In a flash I understand / how poems are unlike photographs (the one saying *This could be / the other This was*)» (p. 135). Symptomatiquement elle choisit le non-achevé («unmade») et la surexposition de préférence à la conformité au modèle. L'ouverture du poème — «Cruelty is rarely conscious / One slip of the tongue / one exposure among so many / a thrust in the dark / to see if there is pain there» — fait vibrer la polysémie de «exposure» qui est à la fois «pose» et «révélation», parfois violente comme un lapsus. Photographier la faille («the faults of the film») permet des ouvertures non pas sur l'*objectif* mais sur le noir domaine d'où émanent les lapsus et autres actes dits «manqués».

Si Adrienne Rich voit dans le film un meilleur analogue de la poésie, c'est bien parce que le cinéma ne copie pas de façon naturaliste ou extérieure, il «découpe des séquences, isole des plans qu'il recombine par un nouveau montage.»<sup>24</sup> De plus, le mouvement des images, fiction du sujet créateur, permet dans un deuxième temps la projection du sujet dans ce qu'il voit: «Obscurity has its tale to tell [...]. Obscurity has another tale to tell.» (*Focus*, p. 75). Mais c'est

<sup>23</sup> R. Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris: Éd. de l'Etoile, Gallimard, Éd. du Seuil, 1980, p. 126.

<sup>24</sup> J. Kristeva, *Le langage, cet inconnu*, Paris: Ed. du Seuil, coll. Points, 1981, p. 312.

au prix d'un certaine ascèse, d'un refus des images toutes faites, que le fond blanc de l'écran peut être vu: «Now to give up the temptations of the projector; to see instead the / web of cracks filtering across the plaster.»(p.145)

Le passage du tableau à la photo ou au cinéma me semble donc l'indice de la remise en cause de la notion de cadre (qui fait exister ce qui n'était pas là avant) au profit de celle de cadrage (qui découpe et incise la réalité dans son déroulement): l'objet du poème n'est plus une composition, une architecture, mais le prélèvement, la découpe. Le changement est visible à l'œil nu du poème rectangulaire à un poème troué de blancs comme si les marges faisaient partie de l'intérieur du texte. Henri Meschonnic dans *Critique du rythme* consacre de très beaux passages à l'étude des «espaces du rythme»:

La typographie n'est pas isolable, elle participe de et réalise, chaque fois, comme la syntaxe, le lexique, ou l'intonation [...] un ensemble théorique-pratique qui accomplit à la fois un statut du langage et un effet de sens.[...] Les entrées du blanc marquent une alternance de l'inconnu et du connu, du non-dit sur le dit, avancées, reculs, les rimes du langage avec lui-même, les intermittences du vivre-écrire. Lignes et blancs matérialisent que le langage et le non-langage signifient l'un par l'autre. [...]

Un blanc n'est pas de l'espace dans le temps d'un texte. Il est un morceau de sa progression, la part visuelle du dire.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris: Verdier, 1982, p. 304.

Tout ceci rend paradoxale la notion de cadre poétique. Il n'y a plus franchissement d'une ligne entre le dedans et le dehors du poème: des fragments de paysage urbain, comme les graffiti, trouvent leur place dans le poème aussi bien qu'au-dehors. L'obscénité du paysage américain est dénoncée dans un poème comme *The Images*, qui ouvre le recueil *A Wild Patience Has Taken Me This Far, Poems 1978-1981*.<sup>26</sup> Ces vers explorent la différence entre l'image / «picture» composée, cadrée, balisée, et la prolifération des images / «images» instables et en mouvement. Le poème n'est pas pour Adrienne Rich un refus du cadre mais l'intégration nécessaire de l'opération de cadrage. Si l'image (*picture*) c'est par définition ce dont je suis exclu(e), subvertir la lisière est le seul moyen d'échapper à cette solitude primitive.

Une oscillation constante est perceptible dans la poésie d'Adrienne Rich entre l'identification imaginaire( qui se traduit par la transformation de *History* en *Herstory*; cf. «Snapshots...» «more merciful to herself than history»(p. 38) où la simple proximité confère à la première syllabe de *history* une valeur sémantique par opposition à *her*) et la position thétique qui inclut la perte et la vacillation dans une parole poétique libérée de l'image. L'hésitation douloureuse entre discours idéologique et parole poétique ne semble jamais résolue. La visualisation des blancs rend presque palpable cette renonciation à l'Un et institue une cadence poétique, qui, comme le fait remarquer

<sup>26</sup> A. Rich, New York : Norton, 1981, p. 3.

Michèle Montrelay vient de *cadere* (tomber): «la diction fait en sorte que pour un mot articulé tous les autres doivent tomber.»<sup>27</sup>

L'importance du voir dans le poème, soit dans les choix référentiels, soit dans l'apparence physique du poème me semble, à titre d'hypothèse, dire quelque chose du clivage du Sujet lié au désaveu de la castration et à sa reconnaissance, en même temps. Dans son étude sur la féminité Piera Aulagnier revient sur cet axiome freudien, «Son amour s'adressait à la mère phallique et non à une mère châtrée»<sup>28</sup>, en ajoutant qu'il peut «seul nous expliquer ce qu'il y a d'insoutenable dans cet affrontement visuel.» La mère, objet privilégié du désir se révèle comme Sujet du manque, et c'est peut-être cette déception visuelle insoutenable que le poème rejoue à chaque fois dans sa scénographie de la page blanche.

Le poème *Frame* parvient à marquer cet écart du Sujet avec lui-même et à maintenir le Sujet sur la barre. Broderie sur l'intérieur et l'extérieur du cadre, *Frame* est un poème «baroque», mais d'un «baroque désolé», pour reprendre une expression de J. Kristeva décrivant l'univers de J.-L. Godard<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> M. Montrelay, «Métrique de l'inconscient», *Change* 6 (1970) p. 131.

<sup>28</sup> P. Aulagnier, «Remarques sur la féminité et ses avatars», in *Le désir et la perversion*, Paris: Éd. du Seuil, coll. «Points», 1967, pp. 55-79.

<sup>29</sup> J. Kristeva, «Ces femmes au-delà du plaisir», in *Art Press*, Spécial Godard, Hors-Série 4 (déc.84-jan-fév. 85), p. 28.

Loin d'être l'assertion sereine du pouvoir des mots ce poème fait résonner le silence, et creuse l'écart entre le dit et le vu, ou je dirais, en hommage à Samuel Beckett, les *soubresauts* du dire et du voir.

Marie-Christine LEMARDELEY-CUNCI